



VASCO ALEXANDRE SYMPHONIE-PASSION DE DUPRÉ: DA MÚSICA
DOMINGUES SOEIRO LITÚRGICA À SINFÓNICA PARA ÓRGÃO



**VASCO ALEXANDRE
DOMINGUES SOEIRO**

**SYMPHONIE-PASSION DE DUPRÉ: DA MÚSICA
LITÚRGICA À SINFÓNICA PARA ÓRGÃO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Edite Maria Oliveira da Rocha, investigadora Pós-doutoramento do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD) e do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Prof.^a Doutora Helena Maria da Silva Santana
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor António José Marques de Sá Mota
assistente do Instituto Piaget

Prof. Doutora Edite Maria Oliveira da Rocha
investigadora Pós-doutoramento do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD) e Universidade de Aveiro.

agradecimentos

Muitos foram os que contribuíram para que fosse possível a realização deste D.A.P. Todos tiveram um papel preponderante na elaboração e fundamentação do presente documento. Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora Professora Doutora Edite Rocha por todo o apoio na fundamentação deste trabalho, como pela sua disponibilidade e dedicação a esta investigação, pela qualidade e celeridade das suas indicações correctivas, fazendo com que este fosse um documento academicamente viável. Agradeço igualmente ao Mestre Capela da Igreja da Lapa no Porto, Filipe Veríssimo e Reitor da mesma Igreja o Cónego Doutor Ferreira dos Santos por permitirem que a realização da defesa fosse executada no grande órgão da Igreja da Lapa no Porto.

palavras-chave

Marcel Dupré, Symphonie-Passion, órgão, canto gregoriano, liturgia, improvisação, performance.

resumo

Marcel Dupré (1886-1971) foi considerado um dos mais importantes organistas, particularmente pela sua excepcional capacidade de improvisação. A obra *Symphonie-Passion* (1924), fruto de uma improvisação realizada por este organista e compositor num concerto efectuado em Wanamaker Department, Philadelphia a 8 de Dezembro de 1921, baseou-se em quatro temas gregorianos atribuídos para o seu acto criativo: *Jesu Redemptor Omnium*, *Adeste Fideles*, *Stabat Mater Dolorosa*, *Adorote Devote*.

O objectivo deste Documento de Apoio ao Projecto (DAP) visa, por um lado, identificar o relacionamento existente entre os conceitos de música litúrgica, representados pelos quatros temas gregorianos nesta obra, e respectiva influência no acto criativo de Marcel Dupré e, por outro, abordar questões de interpretação e problemática da registação e adaptação desta obra ao órgão sinfónico da Igreja da Lapa no Porto, de forma a promover uma performance devidamente fundamentada.

keywords

Marcel Dupré, Symphonie-Passion, organ, gregorian chant, liturgy, improvisation, performance.

abstract

Marcel Dupré (1886-1971) was considered one of the most important organists, particularly for its exceptional ability to improvise. The work *Symphonie-Passion* (1924) was the result of an improvisation performed by this organist and composer in a concert in Wanamaker Department, Philadelphia on 8th December 1921, based on four themes attributed Gregorian-chant for his creative act: *Jesu Redemptor Omnium*, *Adeste Fideles*, *Stabat Mater Dolorosa*, *Adorote Devote*.

The purpose of this *Documento de Apoio ao Projecto* aims on one hand, to identify the relationship between the concepts of liturgical music, represented by the four Gregorian themes in this work and its influence on the creative act Marcel Dupré, and in other hand, in order to promote an informed performance, to make an approach to interpretations issues and registration, as the adaptation of this work to the symphonic organ of the Lapa Church in Porto.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	11
 CAPÍTULO I – Síntese Biográfica.....	15
1. Infância e formação.....	15
2. Maturidade (organista, professor e compositor).....	17
3. A obra de Marcel Dupré.....	18
3.1. Didáctica.....	19
3.2. Composições Musicais.....	20
 CAPÍTULO II – Enquadramento teórico	27
1. Revisão bibliográfica.....	27
2. O Órgão Sinfónico (contextualização técnica do instrumento).....	27
3. Sinfonia para órgão.....	31
 CAPÍTULO III – Symphonie-Passion op. 23.....	33
1. Contextualização da obra	33
1.1. Elementos estruturais e estilísticos da obra	34
1.1.1. Le Monde dans l’attente du Saveur	35
1.1.2. Nativité.....	39
1.1.3. Crucifixion.....	42
1.1.4. Resurrection	47
2. Conceitos litúrgicos	51
2.1. Canto gregoriano	51
2.2. Temas gregorianos utilizados na Symphonie-Passion.....	53
2.2.1. Jesu Redemptor.....	53
2.2.2. Adeste Fideles.....	54
2.2.3. Stabat Mater.....	55
2.2.4. Adóro te Devôte.....	57

2.3.	Interligação dos conceitos litúrgicos com a concepção da obra	58
2.3.1.	Le Monde dans l'attente du Sauveur	58
2.3.2.	Nativité.....	59
2.3.3.	Crucifixion.....	59
2.3.4.	Resurrection	60
CAPÍTULO IV – Fontes Fonográficas		61
1.	Registos fonográficos da Symphonie-Passion.....	61
1.1.	Clarence E. Watters	62
1.2.	Ben van Osten	63
2.	Análise comparativa holística	64
3.	Interpretação da obra - Tempo / Duração	64
CAPÍTULO V – Performance		67
1.	Órgão de tubos da Igreja da Lapa (Porto).....	67
2.	Problemática da registação nesta obra e adaptação ao local onde será efectuada a performance	70
3.	Proposta de registação	70
3.1.	Le Monde dans l'attente du Saveur	70
3.2.	Nativité.....	72
3.3.	Crucifixion.....	72
3.4.	Résurrection.....	73
CONCLUSÃO.....		75
REFERÊNCIAS		77

Índice de exemplos musicais

Exemplo 1: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc.10-13.....	35
Exemplo 2: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc.76-77.....	36
Exemplo 3: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc.103-104.....	37
Exemplo 4: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc. 210-213.....	38
Exemplo 5: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc.232-233.....	38
Exemplo 6: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc.234-235.....	38
Exemplo 7: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc.242-246.....	39
Exemplo 8: Symphonie-Passion, Nativité, c.16	39
Exemplo 9: Symphonie-Passion, Nativité, c.14	40
Exemplo 10: Symphonie-Passion, Nativité, cc.42-44	40
Exemplo 11: Symphonie-Passion, Nativité, c.69	41
Exemplo 12: Symphonie-Passion, Nativité, c.91	41
Exemplo 13: Symphonie-Passion, Nativité, cc.110-112	42
Exemplo 14: Symphonie-Passion, Nativité, cc.130-133	42
Exemplo 15: Symphonie-Passion, Crucifixion, cc.1-3	43
Exemplo 16: Symphonie-Passion, Crucifixion, c.12	44
Exemplo 17: Symphonie-Passion, Crucifixion, cc.23-25	44
Exemplo 18: Symphonie-Passion, Crucifixion, c.66	45
Exemplo 19: Symphonie-Passion, Crucifixion, cc.76-79	45
Exemplo 20: Symphonie-Passion, Crucifixion, cc.87-89	46
Exemplo 21: Symphonie-Passion, Crucifixion, cc.90-94	46
Exemplo 22: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.1-4	47
Exemplo 23: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.31-33	48
Exemplo 24: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.96-97	48
Exemplo 25: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.98-101	48
Exemplo 26: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.152-154	49
Exemplo 27: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.180-184	49
Exemplo 28: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.222-224	50
Exemplo 29: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.234-236	50
Exemplo 30: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.241-244	50
Exemplo 31: Symphonie-Passion, Crucifixion, cc.68-69	73

INTRODUÇÃO

O presente Documento de Apoio ao Projecto, elaborado no âmbito do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro, centra-se na obra *Symphonie-Passion* de Marcel Dupré (1886-1971), para órgão solo. A motivação para a escolha da obra teve a ver com o facto de eu desenvolver um trabalho regular a nível litúrgico. O trabalho semanal de tocar nas celebrações litúrgicas exige que o aspecto da improvisação seja um elemento muito importante, enquanto organista da Igreja da Lapa, tendo a minha proposta de interpretação desta obra sido adaptada ao órgão desta Igreja. Enquanto organista litúrgico e concertista naturalmente fiquei intrigado, primeiramente pelo título que é sugestivo, levando-me a tentar saber mais sobre a obra e o contexto da sua criação. O descobrir que esta obra tinha sido criada no contexto de uma improvisação realizada num concerto, fez-me decidir avançar com o projecto.

Marcel Dupré é considerado um dos mais conceituados organistas do século XX, não só pela sua longa carreira como concertista, mas sobretudo como um destacado improvisador. A obra *Symphonie-Passion* teve origem numa improvisação realizada num concerto efectuado por Dupré em *Wanamaker Department*, Philadelphia, a 8 de Dezembro de 1921. Considerando que esta improvisação baseou-se em quatro temas gregorianos (*Jesu Redemptor Omnium*, *Adeste Fideles*, *Stabat Mater Dolorosa*, *Adorate Devote*) previamente atribuídos para sua inspiração, chamou-me a atenção perceber de que forma e quão relevante os conceitos litúrgicos influenciaram ou se encontravam subjacentes no acto criativo de Marcel Dupré na improvisação e posterior transcrição e composição desta obra.

O tema da investigação tem como primícia a identificação de aspectos que possam relacionar a composição aos conceitos de música litúrgica, nomeadamente dos quatro temas gregorianos, utilizados na obra e a maneira como estes influenciaram o acto criativo de Marcel Dupré. Este trabalho não pretende ser, portanto, um estudo analítico da obra *Symphonie-Passion*, mas sim contribuir para o conhecimento mais intrínseco da mesma, percebendo e interligando conceitos litúrgicos com a arte criativa de Dupré, na *Symphonie-Passion*. Assim sendo a problemática do objecto de estudo é a seguinte: considerando a identificação das melodias gregorianas que se encontram nesta obra, de que forma Marcel Dupré transcreveu os conceitos litúrgicos subjacentes que se encontram nesta obra,

influenciando a estrutura, indicações de tempo e carácter e indicações de registação na relação descritivo-narrativa da obra? Outro aspecto importante para o intérprete, objecto de estudo neste trabalho e um dos principais problemas na execução desta obra, prende-se à adequação e interpretação ao espaço e respectivo órgão.

Pelo facto de a *Symphonie-Passion* ser executada num órgão diferente do original, com indicações específicas de registação que se encontram mencionadas pelo compositor, infere-se que o intérprete, como habitual, tenha de adaptar a execução da obra às características descritivas concebidas pelo compositor e respectiva paleta sonora do instrumento onde se realizará a performance.

Desta problemática surge a questão: Que desafios se colocam ao intérprete na performance desta obra para contornar obstáculos técnicos e interpretativos, como a adequação e interpretação a um órgão diferente daquele cujas indicações de registação e extensão se encontram especificamente indicados pelo compositor?

Pretendo que esta análise de conteúdo, bem como a performance da obra mencionada, constitua um contributo no aprofundamento do conhecimento da obra, estabelecendo a relação existente entre os conceitos e música litúrgica no acto criativo de Marcel Dupré, a representação descritiva na *Symphonie-Passion*, e consequente interpretação de forma a ilustrar a criatividade em termos de possibilidades técnico-sonoras no órgão sinfónico da Igreja da Lapa, Porto.

Foi neste panorama que dei início à construção deste projecto realizando uma recolha de publicações e estudos realizados sobre o autor e suas obras didácticas e musicais para um enquadramento teórico, análise da partitura e recolha de fontes fonográficas para a comparação interpretativa. O critério de distribuição das várias partes foi ordenado numa linha teórica direccionado para a componente prática, tendo como objectivo construir uma performance da *Symphonie-Passion* de Marcel Dupré, enfatizando sonoramente os aspectos litúrgicos.

Este trabalho foi organizado em cinco capítulos: o primeiro capítulo, centrado na contextualização, é constituído por uma breve síntese biográfica sobre o compositor, no qual são abordados os aspectos da formação. No segundo capítulo foi dedicado ao enquadramento teórico, através de uma revisão bibliográfica das publicações e estudos sobre o compositor, à análise das suas principais obras didácticas, e indicação das obras musicais. Neste capítulo foi ainda analisada a evolução do órgão de tubos, destacando-se a

figura de Cavaillé-Coll como o principal construtor francês do século XIX. O terceiro capítulo é dedicado à análise musical, apresentação dos conceitos de música litúrgica inerentes à criação da obra e a forma como eles se relacionam. No capítulo seguinte centra-se nas fontes fonográficas recolhidas para estudo e uma breve análise comparativa como fundamentação prática na aplicação destes conceitos adaptados a diferentes órgãos e contextos. O quinto e último capítulo aborda as questões interpretativas, problemas, obstáculos, dificuldades e adaptações, tal como propostas de interpretação, nomeadamente opções para ultrapassar, questões técnicas que a *Symphonie-Passion* levanta.

Gostaria finalmente de deixar nesta introdução um agradecimento muito especial à minha orientadora, Professora Doutora Edite Rocha, não só pela preciosa orientação, mas também pela amizade e constante demonstração de confiança ao longo deste trabalho.

CAPÍTULO I – Síntese Biográfica

1. Infância e formação

Marcel Dupré, organista, compositor e pedagogo, nasceu a 3 de Maio de 1886, em Rouen (Paris). Filho único de Albert Dupré e Marie-Alice Chauvière, Dupré nasceu no seio de uma família com fortes tradições musicais (Wills, 1971, 693). Os dois avôs e o seu pai eram organistas e mestres-capela e a sua mãe era violoncelista e pianista. Seu pai, Albert Dupré, para além de organista, interessava-se muito pela construção dos órgãos de tubos, tendo-se debruçado sobre a obra de Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899), um dos mais importantes construtores de órgãos de tubos, da história da organaria francesa (Dries, 2005: 1 Embebido numa educação musical fora do vulgar, a que James Reel apelidou de “*a temple of music*”¹, Marcel Dupré iniciou os estudos musicais desde muito cedo, sendo apelidado de “*le petit prodige*”². Segundo Grahram Steed, no seu artigo “Marcel Dupré at 85”, Dupré realizou o seu primeiro recital, ainda antes dos cinco anos de idade (Steed, 1971a: 379-380) e iniciou o estudo do órgão sob orientação de Alexandre Guilmant (1837-1911), famoso organista e compositor (Figura 1), reconhecido não só como virtuoso organista, mas também por ter fundado em 1894, juntamente com Charles Bordes (1863-1909) e Vincent d’Indy (1851-1931), a *Schola Cantorum* em Paris. Posteriormente Dupré foi professor no Conservatório de Música de Paris, sucedendo a Charles-Marie Widor (1844-1937).

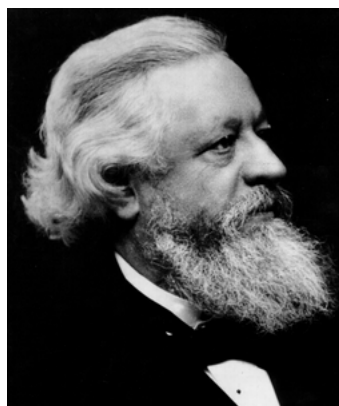


Figura 1: Alexandre Guilmant

¹ <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Dupre-Marcel.htm> (acedido em 20 de Agosto de 2011)

² Ibidem

Segundo o musicólogo Gilles Cantagrel (1937-), Dupré aos dez anos de idade já era capaz de improvisar (1896), e aos doze anos (1898) foi convidado para ocupar o lugar de organista titular da Igreja de Saint-Vivien, em Rouen (Cantagrel, 1998: 300-301).

Em 1900, Dupré passou a usufruir, em casa, de um órgão de tubos (Figura 2) construído pelo organeiro e amigo da família Aristide Cavaillé-Coll.



Figura 2: Órgão de tubos da casa de Marcel Dupré

O relacionamento entre Dupré e Cavaillé-Coll foi de grande importância para o desenvolvimento intelectual do organista. Dries refere que Marcel Dupré no seu livro de memórias, recorda experiências a quando do contacto com a arte da construção de órgãos de tubos: “In this manner, though still a child, I was introduced to organ building, and I fell in love with it, so much so that several years later I confided to my father one day that I could not decide whether to become an organist or an organ builder (...)” (Dries, 2005:2).

Entretanto Dupré (Figura 3) prosseguiu os estudos musicais no Conservatório de Música de Paris³, onde mais tarde foi professor, tendo como mestres Louis Vierne (1870-1937), Charles-Marie Widor e Louis Diémer (1843-1919). Durante este período de aprendizagem, Dupré ganhou vários primeiros prémios em piano, órgão e fuga, entre os quais se destaca o “Premier Grand Prix” de Roma (Cantagrel, 1998: 331), em 1914.

³ <http://www.cnsmdp.fr/conservatoire/historique/histori.htm> (acedido em 28 de Julho de 2011)



Figura 3: Marcel Dupré

Para além dos professores Guilmant e Widor, Dupré foi profundamente influenciado por Louis Vierne que lhe dedicou a terceira das suas sinfonias para órgão (Dries, 2005: 4). Dupré mostra também a sua admiração para com Vierne, ao dedicar-lhe as suas obras *Élévation Op.2* e a *Sonata Op. 5* para violino.

Em 1906, Marcel Dupré assumiu o cargo de assistente de Charles-Marie Widor na Igreja de Saint-Sulpice em Paris, sucedendo ao seu mestre, a partir de 1934 como titular da mesma igreja.

2. Maturidade (organista, professor e compositor)

Marcel Dupré foi considerado no meio organístico como um dos mais conceituados organistas mundiais, como afirma Daniel Dries na sua tese citando Olivier Messiaen (um dos alunos de Dupré): “the death of Marcel Dupré, soon after his 85th birthday, removes from scene [one] of the most notable organist of history...” (Dries, 2005: 65).

Dupré foi visto como figura pioneira da escola francesa contemporânea de órgão, tendo realizado ao longo da sua carreira mais de mil e novecentos concertos por todo o mundo, sendo aclamado como um improvisador notável e admirável capacidade de memorização que, segundo Cantagrel, era uma das suas características mais impressionantes enquanto músico (Cantagrel, 1998: 300-301).

Entre 1916 e 1920 foi nomeado organista na Catedral de Notre-Dame em Paris, onde os seus dotes para a improvisação da música litúrgica foram ressaltados (Wills, 1971: 693-

694). No ano de 1920, Marcel Dupré interpretou a obra completa para órgão de Johann Sebastian Bach (1685-1750) de memória, no Conservatório de Paris (Cantagrel, 1998: 331) em que M. Widor numa carta dirigida a Dupré disse: “We must all regret, my dear Dupré, the absence from our midst of the person whose name is foremost in our thoughts today - the great John Sebastian [Bach] himself. Rest assured that if he had been he would have embraced you and pressed you to his heart.” (Widor *apud* B., 1920:816)

Um ano mais tarde Dupré projectou a sua carreira de concertista nos Estados Unidos da América, realizando a sua primeira digressão transcontinental americana, onde viria a improvisar a *Shymphonie-Passion*, num concerto em Filadélfia, a 8 de Dezembro de 1921, a partir de quatro temas gregorianos (*Jesu Redemptor, Adeste Fideles, Stabat Mater, Adoro-te Devote*).

Em 1926, Dupré foi nomeado professor de órgão no Conservatório de Paris, sucedendo a Eugène Gigout (1844-1925) nesse cargo, e desempenhou também a função de director do mesmo estabelecimento entre 1954 e 1956. Foi igualmente director do Conservatório Americano de Fontainebleau, e ainda presidente da Sociedade de Musicologia e do Comité Nacional de Música.

Marcel Dupré foi uma figura impar no panorama cultural de França, obtendo várias condecorações nacionais, como o título de Comendador da Legião de Honra, em 1948. Recebeu também uma outra distinção pela Ordem de Saint-Grégoire, em 1966.

Dupré realizou o seu último concerto no Albert Hall, em Londres, a Abril de 1971, falecendo pouco tempo depois (Crichton, 1972: 974), no dia 30 de Maio de 1971, em Meudon.

3. A obra de Marcel Dupré

Marcel Dupré desempenhou uma profunda influência não só na área da performance, mas também como pedagogo, destacando-se um vasto leque de grandes organistas por si formados, como: Jehan Alain (1911-1940), Olivier Messiaen (1908-1992), Marie-Claire Alain (1926-), André Fleury (1903-1995), Jean Guillou (1930-), Jean Langlais (1907-

1991), Jean-Jacques Grünenwald (1911-1982), Rolande Falcinelli (1920-2006), entre outros.

3.1. Didáctica

Na área da didáctica Dupré escreveu vários artigos de especialidade e diversos trabalhos de maiores dimensões, nomeadamente entre os anos 1925-1927 e, posteriormente entre 1936-1938, como:

<i>Obra</i>	<i>Editora / Ano de publicação</i>
<i>Cours complet d'improvisation à l'orgue:</i>	
Vol.1 <i>Exercices préparatoires à l'improvisation libré</i>	Leduc, 1937
Vol.2 <i>Traité d'improvisation à l'orgue</i>	Leduc, 1925
<i>Méthode d'orgue</i>	Leduc, 1927
<i>Cours d'harmonie analytique</i>	Leduc, 1936
<i>Données élémentaires d'acoustique</i>	Combre, 1937
<i>Manuel d'accompagnement du plain-chant grégorien</i>	Leduc, 1937
<i>Cours de contrepoint</i>	Leduc, 1938
<i>Cours de fugue</i>	Leduc, 1938

Quadro 1: listagem da obra didáctica de Marcel Dupré

Os estudos teóricos realizados por Dupré são de uma maior relevância, porque neles são abordados todos os aspectos da formação de um organista. O livro de improvisação com o título de *Cours complet d'improvisation à l'orgue* dividido em dois volumes. O segundo volume *Traité d'improvisation à l'orgue* abordada os princípios da improvisação. No livro *Méthode d'orgue* são abordados os aspectos técnicos relacionados com correcta execução dos manuais e pedaleira. No livro *Cours d'harmonie analytique* Dupré abordada os temas ligados à formação inicial do músico, como: a denominação das vozes, as claves, os intervalos, acordes de três sons, encadeamentos, cadências, acordes invertidos, modulações, notas estranhas ao acorde segundo estilo clássico, acordes de sétima, acordes de cinco sons, retardos, notas de passagem, notas estranhas ao acorde segundo estilo moderno, entre outros exercícios. O livro *Données élémentaires d'acoustique*, aborda outro aspecto organístico importante que é o da acústica e da física. Uma outra área da didáctica

em que Dupré se preocupa em escrever, e que demonstra muito da sua actividade enquanto organista litúrgico e concertista, são os estudos realizados na área do acompanhamento do canto gregoriano e improvisação. No livro *Manuel d'accompagnement du plain-chant grégorien* são abordados os princípios da música, nomeadamente os modos gregos, os tons gregorianos, os modos transpostos, os modos rítmicos, a harmonização dos diferentes tons gregorianos, harmonização dos neumas, formas (salmodica, silábica, milismática), intonações e formas litúrgicas (missa, ofícios). O primeiro volume *Exercices préparatoires à l'improvisation libre* do livro *Cours complet d'improvisation à l'orgue* já anteriormente falado explica os princípios da improvisação livre. O *Cours de fugue* aborda, especificamente, a forma musical da fuga executada segundo o estilo restrito ou livre. Por último o *Cours de contrepoint* está dividido em três partes: a primeira parte trata o contraponto simples de duas a oito vozes, cada uma nas cinco respectivas espécies. Depois conclui a primeira parte explicando o contraponto a dois coros (cada um dos cores é composto por quatro vozes mistas). A segunda parte do livro fala do estilo imitativo, como os movimentos paralelos, contrários, oblíquos, retrogradados, por aumentação, por diminuição, imitação a mais de duas partes. Na terceira e última parte do livro Dupré explica o contraponto reversível (duplo, duplo à oitava, duplo à 9ª e, sequencialmente, até à 15ª, contraponto triplo e quadruplo).

3.2. Composições Musicais

Como compositor, Dupré escreveu uma extensa e variada obra, tanto na vertente vocal como instrumental, destacando-se a oratória *La France au Calvaire Op. 49* (1953), as sinfonias orquestrais, um concerto para orquestra e órgão, peças para piano, as obras para órgão solo, das quais se distingue *Le Tombeaux de Titelouze Op. 38* (1942) e *Symphonie-Passion Op. 23* (1924).

Nome da obra	Data	Instrumentação
<i>Menuet</i> pour piano, violon et violoncelle	1898	Música de câmara
<i>Sonate (Allegro) en ut majeur</i> , Trio	1901	
<i>Sonate en sol mineur</i>	1909	
<i>2 Pièces</i>	1917	
<i>2 Pièces</i>	1916	
1. Légende		
2. Cantilène		
<i>Berceuse enfantine</i>	1916	

Quatuor pour violon, alto, violoncelle et orgue	1958	
Trio pour violon, violoncelle et orgue	1960	
Sonate en la mineur	1964	
<i>Le songe de Jacob</i> , Cantate	1901	Coral
<i>Les normands</i>	1911	
<i>De Profundis</i>	1917	
<i>Ave verum</i>	1917	
<i>La France au Calvaire</i> , Oratorio	1953	
2 Motets	1958	
1. Memorare, o piissima Virgo		
2. Alma Redemptoris Mater		
<i>Fantaisie en si mineur</i>	1912	Concertante
<i>Cortège et litanie</i>	1921, 1925	
<i>Symphonie en sol mineur</i>	1927	
<i>Concerto en mi mineur</i>	1934	
<i>Poème héroïque</i>	1935	
<i>Résonances</i>	1943	
<i>Ballade en la mineur</i>	1932	Piano e Órgão
<i>Variations sur deux thèmes en ut dièse mineur</i>	1937	
<i>Sinfonia</i>	1946	
<i>Prière en sol majeur</i>	1895	Órgão
<i>Fugue en ut majeur</i>	1895	
<i>Fugue en fa majeur</i>	1900	
<i>Fugue en la mineur</i>	1901	
<i>Élévation en si bémol majeur</i>	1912	
3 <i>Préludes et fugues</i>	1912	
1. en si majeur		
2. en fa mineur		
3. en sol mineur		
<i>Scherzo en fa mineur</i>	1918	
15 <i>Versets sur les Vêpres du commun des fêtes de la Sainte Vierge</i>	1919	
5 Antienne des Psaumes		
4 Versets de l'hymne "Ave Maris Stella"		
6 Versets de Magnificat		
<i>Cortège et litanie</i>	1921, 1923	
<i>Variations sur un vieux Noël en ré mineur</i> (Variations sur un Noël)	1922	
<i>Suite Bretonne</i>	1923	
1. Berceuse		
2. Fileuse		
3. Les Cloches de Perros-Guirec		
<i>Symphonie-Passion</i>	1924	
1. <i>Le monde dans l'attente du Sauveur</i> sur «Jesu, redemptor omnium»		
2. <i>Nativité</i> sur «Adeste fideles»		
3. <i>Crucifixion</i> sur «Stabat mater dolorosa»		
4. <i>Résurrection</i> sur «Adorate devote»		
<i>Lamento en si bémol mineur</i>	1926	
<i>Deuxième Symphonie en ut dièse mineur</i>	1929	
1. Préludio		
2. Intermezzo		
3. Toccata		
7 <i>Pièces</i>	1931	
1. Souvenir		
2. Marche		
3. Pastorale		

4. Carillon	
5. Canon	
6. Légende	
7. Final	
<i>79 Chorals</i>	1931
<i>Le Chemin de la croix, 14 Stations</i>	1931
1. Jésus est condamné à mort	
2. Jésus est chargé de la Croix	
3. Jésus tombe sous le poids de sa Croix	
4. Jésus rencontre sa mère	
5. Simon de Cyrénéen aide Jésus à porter sa Croix	
6. Une femme pieuse essuie la face de Jésus	
7. Jésus tombe à terre pour la seconde fois	
8. Jésus console les filles d'Israël qui le suivent	
9. Jésus tombe pour la troisième fois	
10. Jésus est dépouillé de ses vêtements	
11. Jésus est attaché sur la Croix	
12. Jésus meurt sur la Croix	
13. Jésus est détaché de la Croix et remis à sa Mère	
14. Jésus est mis dans le sépulcre	
<i>3 Élévations</i>	1935
1. en mi majeur	
2. en la mineur	
3. en sol majeur	
<i>Angélus</i>	1936
<i>3 Préludes et fugues</i>	1938
1. en mi mineur	
2. en la bémol majeur	
3. en ut majeur	
<i>Évocation, Poème symphonique</i>	1941
1. Moderato	
2. Adagio con tenerezza	
3. Allegro deciso	
<i>Le Tombeau de Titelouze</i>	1942
1. Creator Alme Siderum	
2. Jesu Redemptor Omnium	
3. O Solis Ortus Cardine	
4. Audi Benigne Conditor	
5. Te Lucis Ante Terminum	
6. Cœlestis Urbs Jerusalem	
7. Ad Regias Agni Dapes	
8. Veni Creator Spiritus	
9. Vexilla Regis	
10. Pange Lingua	
11. Ave Maris Stella	
12. Iste Confessor	
13. Lucis Creator Optime	
14. Ut Queant Laxis	
15. Te Splendor Et Virtus	
16. Placare Christe Servulis	
<i>Suite en fa mineur</i>	1944
1. Allegro agitato	
2. Cantabile	
3. Scherzando	
4. Final	
<i>Offrande à la Vierge</i>	1944
1. Virgo mater	
2. Mater dolorosa	

3. Virgo mediatrix	
<i>3 Esquisses</i>	1945
1. en ut majeur	
2. en mi mineur	
3. en si bémol mineur	
<i>Paraphrase sur le Te Deum</i>	1945
<i>Vision</i> , Poème symphonique	1947
<i>8 Petits préludes sur des thèmes grégoriens</i>	1948
1. Salve regina	
2. Virgo Dei genitrix	
3. Pange lingua	
4. Sacris solemniis	
5. Alma redemptoris mater	
6. Ave verum corpus	
7. Lauda Sion	
8. Verbum supernum	
<i>Miserere Mei</i>	1948
<i>Épithalame</i>	1948
<i>Variations sur «Il est né le divin Enfant»</i> , Offertoire	1948
<i>Psaume XVIII</i> , Poème symphonique	1949
1. Cœli Enarrant Gloriam Dei	
2. Adagio	
3. Allegro Moderato	
<i>6 Antiennes pour le temps de Noël</i>	1952
1. Ecce Dominus veniet	
2. Omnipotens sermo tuus	
3. Tecum principium, in die virtutis tuæ	
4. Germinavit radix Jesse	
5. Stella ista	
6. Lumen ad revelationem	
<i>24 Inventions</i>	1956
<i>Triptyque</i>	1957
1. Chaconne	
2. Musette	
3. Dithyrambe	
<i>Nymphéas</i>	1959
1. Rayons	
2. Brumes	
3. Les Fleurs	
4. Temps Lourds	
5. Brises	
6. Nocturne	
7. Aube	
8. Vapeurs Dorées	
<i>Annonciation</i> , 2 Méditations	1961
<i>Choral et fugue</i>	1962
<i>3 Hymnes</i>	1963
1. Matines	
2. Vêpres	
3. Laudes	
<i>2 Chorales</i>	1963
1. Freu dich sehr, o meine Seele	
2. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen	
<i>In Memoriam</i> , 6 Pièces pour orgue «à ma fille» (Marguerite)	1965
1. Prélude	
2. Allegretto	
3. Méditation	

4. Quod libet		
5. Ricercare		
6. Postlude		
<i>Méditation</i>	1966	
<i>Entrée, Canzona et Sortie</i>	1967	
<i>4 Fugues modales</i>	1968	
1. Dorien		
2. Phrygien		
3. Locrien		
4. Ionien		
<i>Regina cæli</i>	1969	
<i>Le Vitrail de St. Ouen</i>	1969	
<i>Souvenir</i>	1965	
<hr/>		
<i>Marche des Paysans</i>	1898	Piano
<i>Barcarolle</i>	1899	
<i>Canon</i>	1899	
<i>Danse du Tambourin</i>	1899	
<i>Valse en ut dièse mineur</i>	1900	
<i>Pièce caractéristique</i>	1902	
<i>6 Préludes</i>	1916	
<i>Marche militaire</i>	1915	
4 Pièces	1921	
1. Étude		
2. Cortège et litanie		
3. Chanson		
4. Ballet		
<i>Variations en ut dièse mineur</i>	1924	Piano
<hr/>		
<i>Marche militaire</i>	1915	Orquestra
<i>Orientale</i>	1916	
<hr/>		
<i>La Fleur</i>	1897	Vocal
<i>Oudlette dans le Puits</i>	1898	
<i>Le Glaive</i>	1914	
<i>Psyché</i>	1914	
<i>4 Mélodies</i>	1913	
1. Sous la pluie (Chansons de Bilitis)		
2. Roses dans la nuit (Chansons de Bilitis)		
3. <i>Marquise</i>		
4. <i>Les deux sœurs</i>		
<i>4 Motets</i>	1916	Vocal
1. O salutaris hostia		
2. Ave Maria		
3. Tantum ergo		
4. Laudate		
<i>À l'amie perdue, 7 Mélodies</i>	1911	Vocal
1. Nos yeux seuls...		
2. Quand je l'embrasserai...		
3. Si mon amour...		
4. O les divins moments...		
5. Je ne t'ai point connue...		
6. Viens chercher sur mon cœur...		
7. Une lueur au ciel...		

Quadro 2: listagem das obras de Marcel Dupré

Do vasto leque de composições deste compositor, apresentadas na listagem anterior, pode-se verificar que a principal fonte de inspiração de Marcel Dupré foi o órgão de tubos, comprovado maioria das obras escritas para este instrumento. A designação de sinfonia na obra de Marcel Dupré é utilizado nas seguintes obras: *Symphonie en sol mineur* para órgão e orquestra; *Symphonie-Passion*, *Deuxième Symphonie* en ut dièse mineur, *Évocation* - Poème symphonique, *Vision* - Poème symphonique e *Psaume XVIII*, Poème symphonique, para órgão solo.

CAPÍTULO II – Enquadramento teórico

1. Revisão bibliográfica

As temáticas abordadas nas publicações existentes sobre Marcel Dupré são, essencialmente, bibliográfica⁴ e análises descritivas da obra⁵. Deste corpus, no intuito da construção deste projecto, destacam-se as obras de Steed, *The Organ Works of Marcel Dupré* (1999), e de Dries, *Marcel Dupré - The culmination of the french symphonic organ tradition* (2005). Nestas obras são abordados os temas principais da figura de Dupré, a sua formação, o seu labor como académico, compositor, o enquadramento na tradição sinfónica francesa, na arte interpretativa e de improvisação em órgão, e uma análise sintética das obras para órgão.

De toda a bibliografia existente sobre Dupré, verifica-se que ela não abarca várias componentes de análise possíveis sobre a obra do autor, nomeadamente na parte da análise e correspondência dos elementos litúrgicos com a respectiva música, por exemplo na *Symphonie-Passion*, da qual se verificou não existir ainda estudos sobre este tema. Este motivo tornou-se decisivo para o avanço da investigação desta dissertação.

2. O Órgão Sinfónico (contextualização técnica do instrumento)

O órgão de tubos é um instrumento da família dos “Aerofones”, e é considerado o mais antigo e complexo de todos instrumentos musicais. O órgão mais antigo é o “*Hydraulos*”,

⁴ Bernard Gavoty. *Marcel Dupré. Les grands Interprètes*. Genève, Switzerland: Éditions René Kister, 1955; Bruno Chaumet. *Marcel Dupré, Souvenirs*. Paris: Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré, 2006; Graham Steed. *The Organ Works of Marcel Dupré*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1999; Jeanne Demessieux. "L'art de Marcel Dupré." *Études* (Paris, April 1950).; Michael Murray. *French Masters of the Organ*. New Haven: Yale University Press, 1998; Michael Murray. *Marcel Dupré: The Work of a Master Organist*. Boston: Northeastern University Press, 1985; Robert Delestre. *L'oeuvre de Marcel Dupré*. Paris: Éditions "Musique Sacrée", 1952; Rolande Falcinelli. *Marcel Dupré, 1955: Quelques oeuvres*. Paris: Alphonse Leduc, 1955.

⁵ B. 1920. *Marcel Dupré: The Man and His Music*. The Musical Times, Vol. 61, No. 934, pp. 814-816; Steed, Graham. 1966 (c). *Dupré's Passion Symphony*. The Musical Times, Vol. 107, No. 1483.; Wills, Arthur. 1971. *Marcel Dupré*. The Musical Times, Vol. 112, No. 1541.; Steed, Graham. 1971 (a). *Marcel Dupré at 85*. The Musical Times, Vol. 112, No. 1538.; Steed, Graham. 1999 (b). *The Organ Works of Dupré*. Hillsdale, USA: Pendragon Press.; Cho Hyunjung. 2002. *An analytical study of Symphonie-Passion by Marcel Dupré*. University of Wisconsin-Madison.; Dries, Daniel Michael. 2005. *Marcel Dupré - The culmination of the french symphonic organ tradition*. PhD thesis. Faculty of Creative Arts. University of Wollongong.

construído por Ktesibos de Alexandria no séc. III A.C. (Henrique, 2006: 360). O órgão era provido de cerca de sete tubos de diferentes cumprimentos e, o sistema de alimentação do ar era feito através de um processo de pressão de água, sistema hidráulico. Segundo Luís Henrique este tipo de órgão ter-se-á usado até ao séc. V, sendo substituído pelo órgão pneumático, que já tinha aparecido no séc. IV (Henrique, 2006: 360). Este primeiro antepassado do órgão, apenas era utilizado na execução da música monódica. O som produzido era bastante penetrante e estridente, servindo para musicar as procissões do imperador e, chegando mesmo a ser usado como troca de presentes entre a nobreza. O facto de normalmente o órgão estar associado ao culto pagão de origem grega, a Igreja via com bastante relutância a sua introdução nas igrejas. Só no séc. VII, é atribuído ao Papa Vitaliano (620-672) a autorização para a introdução do órgão de tubos nas igrejas, sendo considerado desde então o instrumento de excelência para a tradição musical sacra e uso litúrgico, como reafirmou séculos mais tarde o Concílio Vaticano II:

Tenha-se em grande apreço na Igreja latina o órgão de tubos, instrumento musical tradicional e cujo som é capaz de dar às cerimónias do culto um esplendor extraordinário e elevar poderosamente o espírito para Deus. (Constituição Apostólica Sacrosanctum Concilium artigo nº 120).

A sua função inicial na igreja era de «apoiar as notas muito longas do tenor no organum melismático» (Henrique, 2006: 361). Na Idade Média, o órgão de tubos foi sofrendo acréscimo de tubos e, o sistema de alimentação e da pneumática tornado mais eficiente. O desenvolvimento do estilo musical (monódico para polifónico), influenciou de certa forma o aperfeiçoamento e desenvolvimento do órgão de tubos, aumentando de tamanho e de complexidade construtiva. Aparece então o primeiro órgão com pedaleira, segundo Luís Henrique, no fim do séc. XIV, na Alemanha. Também neste século surge o órgão positivo e portativo, de menores dimensões, só com um teclado e sem pedaleira, para apoio dos cantores ou para ser transportado nas procissões.

No período renascentista, o órgão de tubos foi provido de grandes aperfeiçoamentos, como: melhoramento do teclado; aumento do número de tubos palhetados; controlo dos registos (individualização dos registos); sons que imitavam outros instrumentos da época (a flauta de bisel, o cromorne, entre outros); acoplamento dos teclados e entre teclados e pedaleira.

No seguimento desta evolução, o período barroco é apelidado de “idade do ouro” no que se refere ao refinamento do órgão de tubos, não só na variedade dos sons mas também no embelezamento da própria caixa envolvente do órgão. Assim, os instrumentos passam a ser vistos como uma obra de arte. Arp Schnitger (1648-1719) e Gottfried Silbermann (1683-1753), destacam-se como os mais representativos construtores de órgãos deste período. Os órgãos não paravam de crescer em dimensão, aparecendo na Alemanha do Norte, exemplares com quatro teclados e pedaleira.

O órgão de tubos ao longo dos séculos sofreu não só alterações técnicas e tecnológicas (modo de transmissão, sistema de alimentação de ar, registação eléctrica), mas também modificações estéticas (dimensão, tubaria, timbres). Apesar da complexidade introduzida nos instrumentos, as dimensões e quantidade de registos, o acrescendo do número de teclados (divisões do órgão), os construtores de órgãos modernos foram, de alguma forma, imperfeitos no que se refere à estrutura tonal, como afirma Audsley: “Much of the unsatisfactory character of the majority of the modern Organs may safely be attributed to imperfections or shortcomings in their Tonal Structure” (Audsley, 2004: 45).

No séc. XIX o construtor Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899), promoveu uma transformação na arte da organaria, remodelando completamente o órgão de tubos, desde os teclados ao sistema de alimentação, distinguiu-se dos seus antecessores por fundamentar as suas inovações na ciência:

This scientific builder entertained us in his studio, in Paris, with a long and instructive disquisition on the phenomena, illustrated by a very ingenious apparatus of his own invention, by means of which the several acoustical effects produced by the combination of the tones of organ-pipes were made evident, in a striking manner, to the ear (Audsley, 2004: 45).

Aristide Cavaillé-Coll contactou Charles-Speckmann Barker (1806-1879) que tinha inventado a transmissão pneumática. Esta descoberta chegou até ao conhecimento de Cavaillé-Coll, que trabalhou com Barker no intuito de obter o rendimento máximo deste novo meio de tracção. Este sistema resolveu o problema da dureza (força exercida para accionar a tecla), do acoplamento dos teclados ao teclado do grande órgão, e possibilitou a utilização de pedal de combinação para tirar ou accionar determinados jogos de registos. As principais vantagens da introdução deste sistema nos órgãos de tubos: permitiu a

evolução de estética organística (carácter sinfónico) e, consequentemente, de rápidas mudanças de dinâmicas; possibilitou a economia do ar comprimido ao máximo (gama mais vasta de sonoridades) permitindo realizar crescendos e diminuendos (imitação da orquestra); permitiu ganhar espaço no interior da caixa do órgão (o problema da distância desaparece); preparação de registação; conseguiu vencer os atritos mecânicos inerentes ao funcionamento mecânico do órgão, através da diminuição do número de elementos de transmissão nele incorporados.

Um dos aspectos tecnológicos mais importantes para a execução de obras românticas, foi a possibilidade de memorização da registação, permitindo dessa forma mudanças súbitas de dinâmicas, tanto ao gosto dos compositores românticos. Nos órgãos sinfónicos, devido ao elevado número de registos, se não fosse possível memorizar as combinações de registos, as alternâncias de dinâmicas de *pianíssimo* para *fortíssimo* num espaço de tempo muito curto, através da troca de registação manual seria praticamente impossível de se realizar. Com esta possibilidade tecnológica, a passagem de uma parte em que se utiliza, por exemplo, todos os registos do órgão, para uma outra secção em que se utiliza apenas dois ou três registos, fica accionado imediatamente apenas com um clique no botão de sequenciação.

Cavaillé-Coll, como já referido anteriormente, apoiado na investigação técnica desenvolvida por Backer e explorada por si, apoia-se no fenómeno acústico (combinação dos tons e de diferentes alturas sonoras) para obter novos timbres, capazes de imitarem os instrumentos da orquestra (Audsley, 2004: 45).

Através da procura de incluir os sons harmónicos superiores, sons adicionais e diferenciais, consegue obter sonoridades orquestrais:

The pipes which yield tones more or less compound in their nature, that is, enriched by the presence of certain of the upper partials, are those which, in their sounds, approach the tones produced by the stringed and bowed instruments and certain other instruments of the orchestra (Audsley, 2004: 58).-

No órgão sinfónico, a paleta de sons aumenta significativamente, diversificando-se a classe de timbres do instrumento. Surgem então vários registos de carácter sinfónico, como a Flauta harmónica e Viola (Audsley, 2004: 58), Mistura harmónica (*Ibid.*: 68); Orchestral Clarinet (*Ibid.*: 99); Cor de Nuit (*Ibid.*: 117); Violoncello (*Ibid.*: 125); Viola (*Ibid.*: 125);

Oboé (*Ibid.*: 131); Contra-Oboé (*Ibid.*: 131); Octave Oboé (*Ibid.*: 131); Cor Anglais (*Ibid.*: 131); Fagotto (*Ibid.*: 132); Contra Fagotto (*Ibid.*: 132), entre outros, permitiu colocar em evidência as características sonoras tipicamente orquestrais, tanto na dimensão do instrumento, como nos timbres orquestrais a ele acrescentados (*Ibid.*: 99).

3. Sinfonia para órgão

No séc. XIX, período romântico, a “sinfonia”⁶ desenvolve-se especialmente no vocabulário harmónico, pelos compositores Franz Schubert (1797-1828), Felix Mendelsshon Bartholdy (1809-1847), Johannes Brahms (1833-1897), sendo estes representantes da chamada «música pura»⁷. Outros compositores enveredaram por outras linhas como a sinfonia programa, como foi o caso de Louis Hector Berlioz (1803-1869), e outros como Franz Listz (1811-1886) ou Richard Strauss (1864-1949), pelo poema sinfónico. Neste período as sinfonias têm geralmente uma estrutura de quatro andamentos, que podiam encontrar-se isolados ou interligados sequencialmente num único andamento, como é o caso do poema sinfónico.

Os organistas franceses Camille Saint-Saëns (1835-1921), Charles-Marie Widor (1844-1937) e Louis Vierne (1870-1937), do final do séc. XIX, deram o nome de sinfonias a várias das suas composições para órgão. Mas, segundo Graham Steed, a primeira sinfonia para órgão foi criada em 1863 pelo compositor francês César Franck, a obra *Grande Pièce Symphonique* op.17 (Steed, 1999b: 31). A *Grande Pièce Symphonique*, como refere Smith, é uma obra construída na forma cíclica⁸, dividida em secções que contrastam entre si dentro de um mesmo andamento: *Andantino serioso*, *Allegro non troppo e maestoso*, *Andante*, *Allegro*, *Andante*, *Allegro non troppo e maestoso*, *Adantino serioso*, *Allegro non troppo e maestoso*, *Allegro*, *Andante* e *Fugue* (Cantagrel, 1998: 364-365).

⁶ O termo “sinfonia” deriva da palavra grega “*Συμφωνία*” que significa “soar ao mesmo tempo”. É um género musical que designa uma peça instrumental, dividida em vários andamentos, normalmente três andamentos (Grout e Palisca, 2005:487).

Os principais compositores da “sinfonia pré-clássica” são Giovanni Battista Sammartini (1700-1775) e Johann Stamitz (1717-1757). No período clássico os compositores Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827) são considerados os mais representativos do classicismo.

⁷ A “música pura” ou “absoluta” é considerada toda a composição musical instrumental que não contém nenhum elemento extra musical, não existindo qualquer relação com algum texto. Neste tipo de música está, portanto, ausente qualquer tipo de relação com a poesia, teatro, imagem ou ideia.

⁸ A forma cíclica é uma técnica composicional no qual um tema ou material temático é desenvolvido nos diferentes movimentos ou secções.

É importante referir que, segundo a tradição organística, uma parte essencial da formação e das funções do organista era de improvisar ao órgão, tradição esta que se manteve ao longo dos séculos e se mantêm na actualidade. Neste contexto entende-se que o organista fosse capaz de improvisar sobre qualquer tema que lhe era dado, tanto num contexto litúrgico, como em concerto.

Após César Franck, outros compositores franceses como Charles-Marie Widor, Louis Vierne e Marcel Dupré, também escreveram várias sinfonias para órgão. Charles-Marie Widor escreveu ao todo dez sinfonias⁹. Vierne escreveu seis¹⁰ e Dupré escreveu três: *Symphonie-Passion* op. 23; *Symphonie n° 2 en ut dièse mineur* opus 26; *Symphonie de l'Agneau Mystique*, op. 24. Widor aplica nas suas sinfonias um estilo pós-romântico, influenciado pelo neoclassicismo (Mendelssohn, Beethoven e Schumann), utilizando primordialmente a forma sonata e a variação como meios de veicular as suas ideias musicais (Cantagrel, 1998: 787). Vierne evidencia nas suas sinfonias a tradição da escola francesa, principalmente influenciado por Widor. O espírito romântico inspira a produção organística de Vierne, transbordando no compositor um lirismo musical próprio, podendo ser considerada uma música subtil e sentimental (Cantagrel, 1998: 767-768). Marcel Dupré afirma-se com uma escrita muito própria, sendo que a sua linguagem emprega uma harmonia cromática e politonal.

Todos os três compositores, para além dos aspectos pessoais da sua escrita, unem-se na influência que os órgãos de tubos construídos por Aristide Cavaille-Coll tiveram sobre as suas criações musicais para órgão, nomeadamente as sinfonias.

⁹ *Symphonie* No. 1 op. 13 no. 1; *Symphonie* No. 2 op. 13 no. 2; *Symphonie* No. 3 op. 13 no. 3; *Symphonie* No. 4 op. 13 no. 4; *Symphonie* No. 5 op. 42 no. 1; *Symphonie* No. 6 op. 42 no. 2; *Symphonie* No. 7 op. 42 no. 3; *Symphonie* No. 8 op. 42 no. 4; *Symphonie Gothique* No. 9, op. 70; *Symphonie Romane* No. 10, op. 73

¹⁰ *Première symphonie* op. 14; *Deuxième symphonie* op. 20; *Troisième symphonie* op. 28; *Quatrième symphonie* op. 32; *Cinquième symphonie* op. 47; *Sixième symphonie* op. 59

CAPÍTULO III – Symphonie-Passion op. 23

1. Contextualização da obra

A *Symphonie-Passion* teve origem num concerto realizado por Marcel Dupré a 8 de Dezembro de 1921 no Wanamaker Department Store, Filadélfia (Estados Unidos da América), no qual improvisou sobre temas dados. As mais importantes improvisações realizadas por Dupré, foram escritas e publicadas, sendo a *Symphonie-Passion* a que revela os aspectos mais significativos da arte de improvisar por parte do compositor (Wills, 1971: 693).

Segundo Daniel Michael Dries, Dupré escreveu nas suas memórias sobre esse concerto referiu:

I shall never forget the evening of the eighth of Decembre, 1921, when, having been given several themes - "Jesus, Redemptor," "Adeste Fidelis," "Stabat Mater" and "Adoro te" – I decided, in a flash, to improvise an organ symphony in four movements which decipied in music the life of Jesus: "The world awaiting the Saviour," "Nativity," "Crucifixion" and "Resurrection". This improvisation was to become Symphonie-Passion, a work began to compose when I returned to France. As Dr. Russel announced my scheme to the audience, everyone in the Grand Court stood up. Encouraged by this enthusiasm, I improvised, feeling as I had never felt before(Dries, 2005: 78)

A obra só viria a ser publicada em 1924, pelo facto de o compositor, durante este período, ter uma intensa actividade como concertista, não lhe restando tempo para a concluir. Depois de escrita, a *Symphonie-Passion*, foi apresentada pela primeira vez no órgão da Catedral Católica Romana de Westminster, a 9 de Outubro de 1924 (Steed, 1966:805).

Considerando a importância da inspiração dos temas gregorianos na obra de Marcel Dupré, especificamente na *Symphonie-Passion*, esta obra enquadra-se na tradição da Igreja Católica Romana que considera o canto gregoriano como canto próprio da liturgia romana (SC 116). Esta forma de música sacra, que assume o «primeiro lugar» (*Ibid.*) na acção litúrgica, tendo como principal função levar os fiéis à glorificação de Deus. Da mesma forma, o Latim está intimamente ligado ao canto gregoriano. Huels afirma que «o uso mais adequado do latim na Liturgia eucarística é no canto» (Huels, 1997), reforçando a ideia de

indissolubilidade de ambos, como reafirmam também os documentos do Concílio Vaticano II¹¹.

O canto gregoriano foi criado unicamente com o intuito litúrgico, tendo o seu propósito a acção do rito, apoiando-se unicamente na palavra. Por isso, para a igreja católica, tem lugar privilegiado diante de todas as expressões de música litúrgica.

Por tudo o que foi dito, pode-se inferir que a *Symphonie-Passion* é uma obra onde Marcel Dupré espelha toda a sua sensibilidade litúrgica como organista, por toda a sua capacidade de improvisação, bem como pela destreza técnica necessária à boa execução da mesma.



1.1. Elementos estruturais e estilísticos da obra

A obra *Symphonie-Passion* é composta por quatro andamentos: *Le Monde dans l'attente du Sauveur*, *Nativité*, *Crucifixion* e *Résurrection*. Através destes quatro quadros em forma de andamentos, Marcel Dupré retrata os momentos mais importantes da mensagem da Sagrada Escritura, realçando a sua linguagem através elementos estruturais, estilísticos e sonoros, analisados individualmente em cada um dos andamentos.

Dupré escreveu a *Symphonie-Passion* prevendo a sua execução num órgão sinfónico de três teclados e pedaleira. A concepção sonora prevista nos quatros andamentos da obra supõe a existência dos registos: Hautbois 8', Flûte Harmonic 8', Voix celeste, Gamba 8', Anches 16' e 8', Bourdon 16', Basson 16', Sbasse 32', Bombarde 32'. Sem estes registos, ou equivalentes a nível sonoro e tímbrico, a execução carece do seu carácter dramático e descritivo.

¹¹ Foi o XXI Concílio Ecuménico da Igreja Católica, tendo sido convocado por bula papal "*Humanae salutis*", no dia 25 de Dezembro de 1961, pelo Papa João XXIII (1881-1963). O mesmo papa deu início aos trabalhos no dia 11 de Outubro de 1962, tendo, o Concílio Vaticano II, sido realizado em 4 sessões, concluindo-se os trabalhos no dia 8 de Dezembro de 1965, sob a orientação do então papa Paulo VI (1897-1978).

1.1.1. Le Monde dans l'attente du Saveur

Descrição Sumária					
Secção	Compasso	Indicação metronómica	Indicação de andamento	Figuração predominante	Monodia
I	cc.1-77	140 = 	Allegro agitato, ma non troppo vivo		
II	cc.78-102	76 = 	Plus Lent		Jesu Redemptor
III	cc. 103-210		Poco a poço Tempo Iº		
IV	cc. 211-246		Poco Meno Vivo		

Quadro 3: elementos estruturais do I andamento

O primeiro andamento, influenciado pelo pela mensagem do canto gregoriano sobre o qual foi criado, é marcado fortemente pela irregular estrutura rítmica: 2/4, 5/8, 6/8, 7/8, 4/4, 9/8 e 6/4, sobre o qual se Dupré descreve a sua ideia musical baseado na repetição rítmica tendo a figura da colcheia como referência.



Exemplo 1: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc.10-13

A primeira secção do andamento menciona “*Allegro agitato, ma non troppo vivo*”, dando a indicação geral do carácter de todo o andamento, constituído, para além da estrutura rítmica irregular, por acordes com quatro a sete sons, numa escrita homofónica, criando uma base sonora com conjuntos intervalares compostos por quintas diminutas, alternando com acordes de sétima e nona, acordes sobrepostos de sétima, nona e decima primeira, conferindo uma sonoridade densa.

A registação base desta secção, indicada na partitura, é de 8'¹² para os manuais e de 16' e 8' para a pedaleira, devendo se preparar logo de início os registos de palhetas de 8' e 4', que são accionados nos compassos 52 a 54 e 61 a 63. Além desta registação base e da sua alternância com os registos de palheta que permite um efeito de contraste sonoro claro, no compasso oito aparece a primeira indicação de crescendo (dinâmica). Nesta secção aparecem três tipos de variações de dinâmicas: as que se realizam apenas com a troca de teclados, que pelo facto de estarem acoplados uns aos outros (III/II, III/I e II/I), dão o efeito sonoro de crescendo ou diminuendo com características tímbricas distintas (exemplo c.13); as que se fazem utilizando apenas com o abrir e fechar do pedal de expressão¹³ do III manual ou recitativo (exemplo c. 8), o que permite um contraste dinâmico sobre uma mesma base tímbrica; e pelo acrescento de registos à disposição base, que embora não esteja indicada na partitura pelo compositor, infere-se pela indicação de dinâmica através, por exemplo, um crescendo desde a sonoridade base até alcançar a dinâmica de fortíssimo “*ff*” como se verifica nos cc. 69-72.

Um outro elemento na interpretação desta obra remete às interrupções súbitas do discurso musical, como por exemplo nos compassos 77, 169 e 241 em que surgem pausas de silêncio, na duração de um compasso com a indicação de suspensão, aludindo claramente ao silêncio que deve ser respeitado, escutado e interiorizado em proporção da reverberação do espaço que envolve o acto performativo.



Exemplo 2: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc.76-77

¹² Pé (') é a unidade de medida utilizada na organaria desde o período barroco, sendo que “um pé” equivale a trinta e três centímetros de altura do tubo. Por exemplo: um tubo de 8' tem uma altura de 264cm de altura.

¹³ O expressivo ou recitativo é uma secção do órgão no qual os tubos, nela contidos, se encontram colocados dentro de uma caixa que é fechada por de trás e pelos lados, possuindo na parte frontal uma série de persianas, cuja abertura é controlada a partir do pedal (pedal de expressão), permitindo com o abrir e fechar aumentar o diminuir o volume sonoro produzido.

Na segunda secção aparece claramente o tema gregoriano, no qual Dupré se baseou para improvisar todo o andamento. Este tema, sob o título de *Jesu Redemptor Omnium*, é apresentado inicialmente no soprano com a sonoridade do *Oboé*, registo de palheta de sonoridade doce, utilizado para “cantar” nomeadamente melodias solos.

O acompanhamento desta melodia é feito por contra-tema, que pelo facto de começar em anacrusa, mantém a unidade do andamento dentro da irregularidade rítmica. Depois o tema surge também no pedal (c. 87), havendo um diálogo entre a voz superior e a inferior. A partir do compasso 97 o tema gregoriano é apresentado em forma de cânon entre a voz do soprano e do baixo, desembocando na parte final do andamento.

A secção seguinte, como um “ritornelo”, Dupré retomou a ideia musical inicial e, entre os compassos 103 e 111 fez a transição entre as secções, sendo o tempo e indicação de andamento inicial alcançados de forma progressiva.



Exemplo 3: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc.103-104

A ideia da agitação prolonga-se até ao final do andamento, cuja secção termina no compasso 210 após a indicação de “ritardando” que nos conduz à secção final, que tem indicação de “*Poco meno vivo*”.



Exemplo 4: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc. 210-213

A parte final do andamento (cc. 211-246) é executada na dinâmica de fortíssimo (*fff*) onde se encontra novamente a escrita em cânon, já utilizada na segunda secção mas agora numa maior densidade de vozes, articulações diferentes (ligado no soprano e pedal, e staccato nas vozes intermédias), numa dinâmica muito mais forte (exemplo 4).

Antes mesmo de terminar o andamento, surge uma sequência homofónica onde se alterna a execução entre a voz do soprano e do baixo, na articulação *legato* (exemplo 5 e 6) e em que as restantes vozes são sempre executadas na articulação *staccato*.



Exemplo 5: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc.232-233



Exemplo 6: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc. 234-235

O andamento conclui com a sequência de quatro longos acordes explorando a grandiosidade sonora do instrumento.



Exemplo 7: Symphonie-Passion, Le Monde dans l'attente du Saveur, cc. 242-246

1.1.2. Nativité

Descrição Sumária					
Secção	Compasso	Indicação metronómica	Indicação de andamento	Figuração predominante	Monodia
I	cc.1-41	104 =	Cantabile		
II	cc.42-94	96 =	Tempo di márcia moderato		
III	cc. 95-150				Adeste Fideles

Quadro 4: elementos estruturais do II andamento

Este andamento tem uma forma “tríplica” não só nas secções como também nos planos sonoros apresentados.



Exemplo 8: Symphonie-Passion, Nativité, c.16

Os temas melódicos e harmonia aplicados vão além dos limites das escalas diatónicas, enriquecendo assim o vocabulário melódico e harmónico de Dupré (Steed, 1999b: 34).

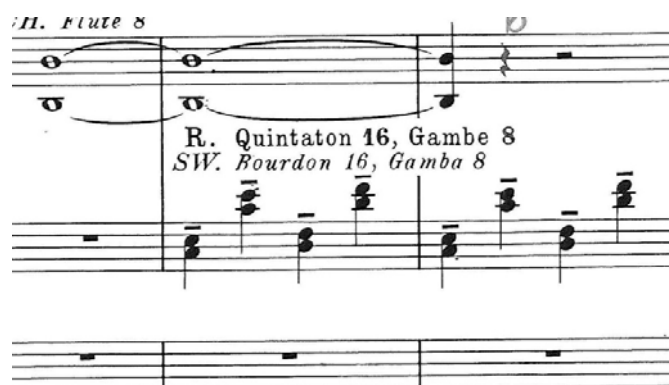
Na primeira secção são a melodia principal transmite um indicação de andamento calmo e terno, como que se de uma forma pastoral se trata-se.



Exemplo 9: Symphonie-Passion, Nativité, c.14

Este tema inicial surge de forma alternada no II teclado (positivo) e III teclado (recitativo), com os registos *oboé* e *flauta harmónica* respectivamente. Apesar desta alternância o carácter sereno está sempre presente.

A segunda secção, embora tenha como primícia a utilização de uma estrutura rítmica diferente da primeira, a indicação de andamento terno e doce continuam presentes, reduzindo a textura musical à semínima que marca a pulsação desta secção que, numa interpretação descritiva representa o caminhar de passos alternados.



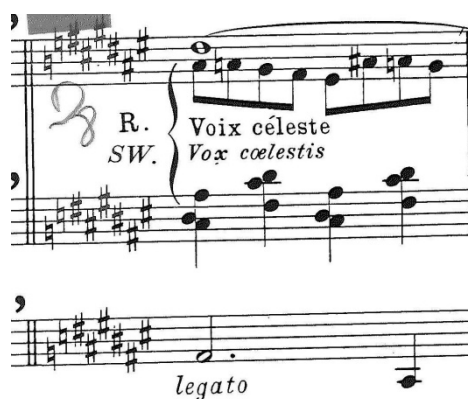
Exemplo 10: Symphonie-Passion, Nativité, cc.42-44

A partir do compasso 69, embora o ritmo andante continue a estar presente, o acompanhamento a contrapor-se por uma melodia cromática descendente, em colcheias, e articulação em *stacatto*.



Exemplo 11: Symphonie-Passion, Nativité, c.69

Esta ideia musical prolonga-se até ao compasso 90, surgindo depois uma pequena secção com 4 compassos, com a sonoridade da *Voix céleste*, que serve de transição e introdução ao tema gregoriano que surge inicialmente na voz do pedal.



Exemplo 12: Symphonie-Passion, Nativité, c.91

Na última secção, após apresentado o tema gregoriano no pedal, desenrola-se posteriormente em forma de “*cânon*”, entre o soprano e o pedal à oitava.






Exemplo 13: Symphonie-Passion, Nativité, cc.110-112

O andamento termina num prolongado acorde de Fá# maior com retardo 6-5, novamente com a sonoridade da “*Voix celeste*”, que é um registo com sonoridade ondulante, que transmite uma sensação terna e doce.



Exemplo 14: Symphonie-Passion, Nativité, cc.130-133

1.1.3. Crucifixion

Descrição Sumária					
Secção	Compasso	Indicação metronómica	Indicação de andamento	Figuração predominante	Monodia
I	cc.1-75	56 = 	Lento		
II	cc.76-89				
III	cc. 90-132				Stabat Mater Dolorosa

Quadro 5: elementos estruturais do III andamento

O terceiro andamento, tal como o segundo, tem uma forma tríptica, tendo inicialmente um elemento estilístico através de um baixoostinato que é apresentado inicialmente no pedal e depois pelo tenor e soprano.



Exemplo 15: Symphonie-Passion, Crucifixion, cc.1-3

O ritmo do tema é sincopado e lento, aludindo ao caminhar doloroso de Cristo com a cruz às costas durante o percurso até ao cimo do monte Calvário. Os registos que Dupré indica para a execução do tema, descrevem perfeitamente este sofrimento. O tema no pedal é executado apenas com os dois registos mais graves (*Subbass* 32' e *Violone* 16'), e no manual dois dos registos mais graves (*Basson* 16' e *Hautbois* 8'), configurando uma sonoridade bastante “dura” e “penosa”.

No compasso vinte, o tema passa do pedal para o terceiro teclado (recitativo), acompanhado por uma série de acordes que explora uma maior extensão do teclado e, representação dos caminhar e o espaçamento e peso dos respectivos passos na densidade sonora dos acordes, quer pelo adensamento do número de vozes, quer pelo acréscimo de registos, descrevendo dessa forma o caminho cada vez mais doloroso de Cristo, até à morte.



Exemplo 16: Symphonie-Passion, Crucifixion, c.12

Depois, no compasso trinta, o tema aparece nos manuais em forma de cânon à oitava numa distância de uma semínima com ponto, retomando posteriormente a ideia musical anterior descrita na figura 11 embora retranscrita de outra forma, induzindo a mesma articulação apresentada anteriormente.



Exemplo 17: Symphonie-Passion, Crucifixion, cc.23-25

Esta secção desenrola-se segundo as ideias musicais anteriormente descritas, mas às quais se vai acrescentando um volume sonoro tanto no adensamento da textura musical, como na adição de mais registos do órgão (indicação de dinâmica de *fff*, culminando com a utilização do registo de *Bombarde 32'* que é o mais grave do órgão, retratando a dor de Cristo, aquando da chegada ao Calvário.



Exemplo 18: *Symphonie-Passion, Crucifixion*, c.66

Depois da descrição da subida até ao Calvário, a secção seguinte retrata o momento central do andamento, a crucificação de Cristo. Primeiramente são executados uma série de acordes intervalados por pausas, para descrição da intensificação da agonia pelo momento que antecede a morte.



Exemplo 19: *Symphonie-Passion, Crucifixion*, cc.76-79

Chegados ao momento fulcral do andamento, a morte de Jesus Cristo, Dupré retrata-o de forma simples peculiar na sua característica clareza descritiva: São executados sucessivos acordes descendentes, alternados por pausas, e retratando as cinco chagas de Cristo¹⁴.

A descrição da morte é representada pelo espaçamento e redução melódica e rítmica decrescente até ao extremo grave pela execução da nota dó na pedaleira, apenas com os registos de Subbass de 32' e 16', em si, também, os registos absolutamente mais graves do instrumento, aliando a carga simbólica e técnica ao explorar o limite mais grave do

¹⁴ As cinco chagas representam as feridas nos pés, mãos e lateral, que Jesus Cristo sofreu na cruz e que depois da Ressurreição mostrou aos seus Apóstolos.

instrumento. A sonoridade também diminui passando a dinâmica de *fff* até *pp* terminando num longo silêncio, o que vem reforçar a componente descritiva da morte como final desse episódio.



Exemplo 20: Symphonie-Passion, Crucifixion, cc.87-89

A última secção dedica-se à figura da mãe chorosa, retratado pelo motivo de retórica de *suspiratio* (segunda descendente repetitivo representado pela articulação de legato entre valor longo e curto), retratando a dor e o choro da Virgem aos pés do seu filho, pregado e morto na cruz. Nesta sequência é apresentado o tema gregoriano “*Stabat Mater Dolorosa*”, inicialmente no pedal, surgindo depois na voz do soprano.





Exemplo 21: Symphonie-Passion, Crucifixion, cc.90-94

No plano sonoro desta secção deste andamento, Dupré retrata musicalmente três planos sonoros distintos: pedal com registos de *Subbass* de 32' e 16'; motivo *suspiratio* com o registo de *Bourdon* 8' e o tema gregoriano em notas longas num outro teclado com o registo de *Gambe* 8'.

O registo *Gambe* produz um som ondatório, transmitindo a ideia da lamentação, reforçado pelo motivo *suspiratio* com registo *Bourdon* que produz um som suave, resultam

numa ideia descritiva clara e musicalmente relacionada directamente com o texto. Esta conjugação com a parte do baixo, executada no pedal, cria um ambiente sonoro dramático, provocado pelo fosso de quatro oitavas entre o som mais grave e o som mais agudo interpretado.

1.1.4. Resurrection

Descrição Sumária					
Secção	Compasso	Indicação metronómica	Indicação de andamento	Figuração predominante	Monodia
I	cc.1-	(96 = )	Lento		
II	cc.76-89				
III	cc. 90-132				Adoro-te Devote

Quadro 6: elementos estruturais do IV andamento

O último andamento divide-se em duas secções em que, no início, o tema “*Adoro te Devote*” surge de imediato no pedal em notas longas, relacionado ao estilo gregoriano.

Allegro moderato (96 = )



Exemplo 22: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.1-4

Dialogando com o tema gregoriano aparece o contratema que transmite uma ideia contínua, mas que aparece inicialmente apenas numa voz, à qual progressivamente se vai acrescentando mais vozes, em forma de fugato.



Exemplo 23: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.31-33

Depois numa parte intermédia o tema gregoriano vai aparecendo de forma fraccionada.



Exemplo 24: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.96-97

Nesta parte verifica-se diversas trocas de manuais entre o *Positivo* e o *Recitativo* mas, auditivamente a linha surge contínua, alternando apenas o contraste entre as partes grave e aguda, acompanhada por longos acordes caracterizando a diversidade de planos sonoros.

36



Exemplo 25: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.98-101

A ideia contida nesta parte desencadeia umasecção final em forma de tocata, aparecendo novamente o tema gregoriano no pedal, na sua forma original.



Exemplo 26: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.152-154

A forma em *cânon* surge novamente entre a voz do baixo e do soprano, enquanto a tocata se desenvolve nas vozes intermédias.



Exemplo 27: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.180-184

Este elemento estilístico desenrola-se até ao final do andamento, terminando com um encadeamento e adensamento da textura com acordes que abarcam uma diversidade de tonalidades numa dinâmica de força.



Exemplo 28: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.222-224

Antes mesmo do final são executados acordes “politonais” dispostos cromaticamenteculminando com o acorde de Ré maior.



Exemplo 29: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.234-236

A obra termina no acorde perfeito de Ré maior.



Exemplo 30: Symphonie-Passion, Resurrection, cc.241-244

2. Conceitos litúrgicos

Na escola organística francesa, tradicionalmente os seus intérpretes tinham na liturgia uma fonte de inspiração muito forte. Daniel Dries refere que a ampla tradição litúrgica na prática organística francesa do séc. XVII e XVIII, desenvolvida por compositores como Louis Couperin (1626-1661), François Couperin (1668-1733) e Nicolas Grigny (1672-1703), foi posteriormente abandonada, sendo mais influenciados pelo estilo operático e ballet (Dries, 2005:13).

Depois deste período de menor produção a nível organístico, foi com compositores como César Franck (1822-1890) e Camille Saint-Saëns (1835-1921), que salientaram a volta e proeminência da escola organística francesa de novo ao panorama de destaque na música para órgão, buscando novamente no canto gregoriano e noutros temas litúrgicos (*Ibidem*, p. 14), a inspiração para as suas obras, fazendo ressurgir a velha tradição nos tempos modernos.

2.1. Canto gregoriano

A formação do canto gregoriano está ligada, de forma embrionária, com o desenvolvimento do cristianismo nos primeiros séculos. Contudo, o canto gregoriano da forma como é conhecido actualmente, é um conjunto de textos com um certo parentesco, formando uma espécie de família, mas na qual não existe unidade, por terem sido compostos em diferentes épocas. Os mesmos, também reflectem várias sensibilidades religiosas e artísticas, nomeadamente: hebraico-oriental, o grego-romano e ocidental.

O canto gregoriano é caracterizado por ser um canto monódico e sem acompanhamento, diatónico e modal, estreitamente ligado ao texto, não tendo compasso, apoiando-se em valores longos e breves das sílabas correspondentes.

Muito do canto gregoriano que chegou até aos nossos dias, deve-se a S. Gregório Magno (pont. 590-604), que ficou na história por ter conseguido reunir e coordenar os variadíssimos cantos existentes, numa única liturgia romana, tornando-se o canto aprovado pela Igreja Romana, ao mesmo tempo que criou um “Schola Cantorum” para ter formação rigorosa.

O canto gregoriano nasce, portanto, dentro e para a liturgia, e por tudo o que foi já dito anteriormente, facilmente se entende que está intimamente ligado ao serviço da palavra, à qual pertence a um tempo litúrgico determinado.

O Ano litúrgico desenrola-se num período de doze meses, começando no 1º Domingo do Advento e, terminando no sábado anterior a ele. O Ano Litúrgico é dividido em tempos litúrgicos, nos quais é celebrada a obra salvífica de Jesus Cristo, numa perspectiva tríplica: passado, presente e futuro.

Neste trabalho será dado uma maior ênfase aos tempos litúrgicos do Advento, Natal, Quaresma e Páscoa, pelo facto de as monódias litúrgicas serem de cada um destes tempos e dado que cada um dos tempos tem textos e cânticos adequados, transmitindo cada um a indicação de andamento próprio de cada tempo. Os quatro primeiros tempos, têm características singulares, sendo que no Tempo Comum, que se desenrola num período de trinta e três ou trinta e quatro semanas, são celebrados de forma global os Mistérios de Jesus Cristo.

O tempo do Advento, segundo o *Missal Popular Dominical* (1994, vol.1 p. 47), tem início nas I Vésperas do Domingo que ocorre entre o dia 27 de Novembro e 3 de Dezembro e termina com as I Vésperas do Natal do Senhor. O termo Advento significa “vinda”, portanto os textos transmitem a expectativa da vinda do salvador da humanidade.

O tempo do Natal começa com as Vésperas do Natal do Senhor e termina com a festa do Baptismo do Senhor. Este tempo litúrgico celebra-se a vinda de Jesus Cristo, vivendo-se a alegria do nascimento do filho de Deus connosco.

O tempo da Quaresma começa com a Quarta-Feira de Cinzas e termina com a Missa «In Coena Domini» de Quinta-Feira Santa. É um tempo de através do qual é vivenciado os momentos antecedentes à crucificação de Cristo na cruz, tempo chamado de preparação para a celebração do Mistério Pascal, que tem quarenta dias.

O tempo Pascal inicia-se com a Missa de Domingo de Páscoa e termina com a Solenidade de Pentecostes. Este tempo celebrado ao longo de quarenta dias depois, no qual se vive a alegria da ressurreição de Cristo, Salvador do mundo. Este tempo é o mais importante do Ano Litúrgico.

É fácil perceber que cada um destes momentos tem uma carga emocional distinta, portanto, o que interessa é que o texto tenha primazia sobre a música, já que é este quem lhe dá sentido¹⁵.

2.2. Temas gregorianos utilizados na Symphonie-Passion

2.2.1. Jesu Redemptor

No primeiro andamento da Symphonie-Passion, “*Le Monde dans l’attente du Sauveur*”, é utilizado o tema gregoriano “*Jesu Redemptor*”, que é um hino próprio das primeiras vésperas I da Natividade do Senhor.

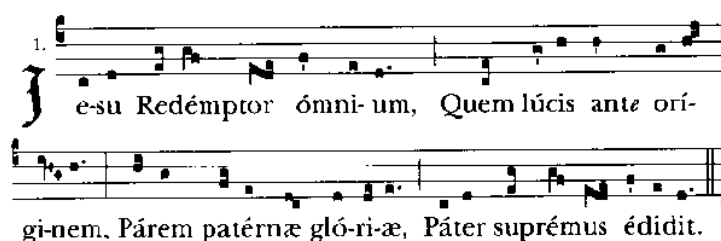


Figura 4: canto gregoriano *Jesu Redemptor*

Este hino representa a ideia da expectativa da vinda do Salvador à terra, e toda a carga emocional que lhe é associada da incerteza e ansiedade.

Ao utilizar a estrutura irregular rítmica, a densidade sonora e, alternância de dinâmicas, Dupré traduz musicalmente a esta ideia da ansiedade humana que aguarda pela chegada do seu Salvador.

Latim	Português
<i>Jesu Redemptor omnium,</i>	Jesus, Redemptor, de todos os homens,
<i>Quem lucis ante originem,</i>	que antes de a luz ter sido criada, igual
<i>Parem paternae gloriae,</i>	engendrará o Pai supremo, a glória paterna
<i>Pater supremus edidit.</i>	sempre celebrada.
<i>Tu lumen et splendor Patris,</i>	Ó tu que és do Pai o lume, o esplendor, de

¹⁵ Para um estudo mais aprofundada sobre o canto gregoriano e canto na liturgia, ver constituição *Sacrosanctum Concilium* ou Instrução *Musica Sacram*, do Concílio Vaticano II; Ferretti, Paolo Maria. *Estética gregoriana: ossia, Trattato delle forme musicali del canto gregoriano*, Volume 1. Pontificio istituto di musica sacra, 1934; de Claude V. Palisca. Donald J. Grout. *História da Música Ocidental*. 3ª edição: 2005. Gradiva Publicações, Lda. pag. 50-93

<i>Tu spes perennis omnium: Intende quas fundunt preces Tui per orbem servuli.</i>	todas as almas perene esperança, as preces que no orbe derramam teus servos atende piedoso, ó sol de bonança.
<i>Memento, rerum Conditor, Nostri quod olim corporis, Sacrata ab alvo Virginis, Nascendo, formam sumpseris.</i>	Recorda, ó criador de todo o universo, que, um dia, nascendo do ventre sagrado da Virgem, um corpo tal qual nosso corpo, por amor dos homens houveras tomado.
<i>Testatur hoc praesens dies, Currens per anni criculum, Quod solus e sinu Patris Mundi salus adveneris.</i>	E atesta este facto o dia presente, que ora decorre no ciclo do ano, que só descendeste do seio do Pai, para salvar o mundo e o género humano.
<i>Hunc Astra, tellus, aequora, Hunc omne quod caelo subest, Salutis auctorem novae, Novo salutat cantico,</i>	As terras, os mares, o azul das estrelas; E tudo que debaixo dos céus se conte, com um cântico novo ao Autor saúde, da salvação nossa, desse novo bem.
<i>Et nos, beata quos sacri, Rigavit unda sanguinis, Natalis ob diem Tui, Hymni tributum solvimus.</i>	Nós a quem ditosa a onda lavara, jorrando em caudal teu sangue divino, louvando felizes teu dia natal, um preito rendemos a ti neste hino.
<i>Jesu, tibi sit gloria, Qui natus es de Virgine, Cum Patre et almo Spiritu, In sempiterna saecula. Amen.</i>	Jesus que nasceste do claustro da Virgem, a ti seja a glória perene e eterna, com o Pai e o fecundo Espírito Santo, pelos séculos dos séculos. Amen.

Tabela 1: canto gregoriano *Jesu Redemptor* em Latim e Português

2.2.2. Adeste Fideles

O tema gregoriano, utilizado no segundo andamento “*Nativité*”, como o próprio título indica, faz parte do tempo litúrgico de Natal, onde se evidencia a alegria pelo nascimento do Salvador do mundo, e convida todos os povos a adorar o Senhor.



Figura 5: canto gregoriano *Adeste Fideles*

Latim	Português
<i>Adeste fideles laeti triumphantes, Venite, venite in Bethlehem: Natum videte Regem Angelorum: Venite, adorémus: Venite, adorémus: Venite, adorémus Dominum!</i>	Vinde, fiéis, alegres, triunfantes Vinde, vinde a Belém Vinde ver o Menino Rei dos Anjos Vinde, adoremos, Vinde adoremos, Vinde adoremos o Senhor!
<i>En grege relicto, humiles ad cunas Vocati pastores aproperant Et nos ovanti gradu festinemus Venite, adorémus: Venite, adorémus: Venite, adorémus Dominum!</i>	Eis que chamados os pastores Deixam o rebanho e correm para o humilde berço Corramos também nós com passo alegre Vinde, adoremos, Vinde adoremos, Vinde adoremos o Senhor!
<i>Aeterni Parentis aplendorem aeternum Velatum sub carne videbimus Deum infantem, panis involutum Venite, adorémus: Venite, adorémus: Venite, adorémus Dominum!</i>	O esplendor eterno do eterno Pai Veremos na figura humana escondido O Deus menino envolto em panos Vinde, adoremos, Vinde adoremos, Vinde adoremos o Senhor!
<i>Pro nobis egenum et foeno cubantem Pus fouaemus amplexibus Sic nos amantem quis non redamaret? Venite, adorémus: Venite, adorémus: Venite, adorémus Dominum!</i>	Por nós feito pobre, nas palhas deitado Com abraços piedosos aqueçamo-lo Quem não pagará com amor a quem assim nos ama? Vinde, adoremos, Vinde adoremos, Vinde adoremos o Senhor!

Tabela 2: canto gregoriano *Adeste Fideles* em Latim e Português

2.2.3. Stabat Mater

Este tema gregoriano, utilizado no terceiro andamento “*Crucifixion*”, faz parte da sequência do Gradual do dia 15 de Setembro, em que se comemora a Nossa Senhora das Dores. No entanto, este canto também é associado à sexta-feira santa, dia da paixão do Senhor.

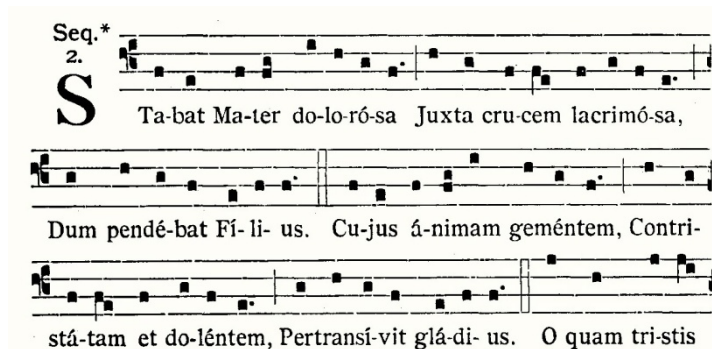


Figura 6: canto gregoriano *Stabat Mater*

O texto deste hino transmite a ideia da dor da mãe que chora a morte do seu filho, aos pés da cruz.

Latim	Português
<i>Stabat Mater dolorosa Juxta crucem lacrimosa dum pendebat filius</i>	Estava a mãe dolorosa chorando junto à cruz da qual seu filho pendia
<i>Cujus animam gementem contristatam et dolentem, pertransivit gladius</i>	sua alma soluçante inconsolável e angustiada era atravessada por um punhal
<i>O quam tristis et afflicta uit illa benedicta mater unigeniti!</i>	Ó, quão triste e aflita estava a bendita mãe do Filho Unigênito!
<i>Quae moerebat et dolebat, et tremebat, cum videbat, nat poenas incliti</i>	Transpassada de dor, chorava, vendo o tormento do seu Filho
<i>Quis est homo, qui non fleret, Christi matrem si videret, in tanto supplicio?</i>	Quem poderia não se entristecer Ao contemplar a Mãe de Cristo sofrendo tanto suplício
<i>Quis non posset contristari piam matrem contemplari dolentem cum filio?</i>	Quem poderia conter as lágrimas vendo a mãe de Cristo dolorida junto ao seu Filho?
<i>Pro peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis et flagellis subditum</i>	Pelos pecados do seu povo Ela viu Jesus no tormento, Flagelado por seus súditos
<i>Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum, dum emisit spiritum</i>	Viu seu doce Filho morrendo desolado ao entregar seu espírito.
<i>Eia, mater, fons amoris me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam</i>	Ó mãe, fonte de amor, faz como que eu sinta toda a sua dor para que eu chore contigo.
<i>Fac, ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam</i>	Faz com que meu coração arda no amor a Cristo Senhor para que possa consolar-me
<i>Sancta Mater, istud agas, Crucifigi fige plagas, cordi meo valide</i>	Mãe Santa, marca profundamente no meu coração as chagas do teu Filho crucificado
<i>Tui nati vulnerati, tam dignati pro me pati, poenas mecum divide</i>	Por mim, teu Filho coberto de chagas quis sofrer seus tormentos, quero compartilhá-los
<i>Fac me vere tecum flere, crucifixo condolere, donec ego vixere</i>	Faz com que eu chore e que suporte com Ele a sua cruz enquanto dure a minha existência
<i>Juxta crucem tecum stare te libenter sociate in planctu desidero</i>	Quero estar em pé. ao teu lado, junto à cruz chorando junto a ti.
<i>Virgo virginum praeclara, mihi jam non sis amara fac me tecum plangere</i>	Virgem de virgens notável, não sejas rigorosa comigo, deixam-me chorar junto a ti
<i>Fac ut portem Christi mortem passionis fac consortem et plagas recolare.</i>	Faz com que eu compartilhe a morte de Cristo que participe da Sua paixão e que rememore suas chagas
<i>Fac me plagis vulnerari,</i>	Faz como que me firam suas feridas,

<i>cruce hac inebriari ob amorem filii</i>	que sofra o padecimento da cruz pelo amor do teu Filho
<i>Inflamatus et accensus, per te, virgo, sim defensus in die iudicii.</i>	Inflamado e elevado pelas chamas seja defendido por ti, ó Virgem, no dia do juízo final.
<i>Fac me cruce custodiri, morte Christi praemuniri, conforverti gratia.</i>	Faz com que eu seja custodiado pela cruz, fortalecido pela morte de Cristo e confortado pela graça.
<i>Quando corpus morietur fac, ut animae donetur paradisi gloria.</i>	Quando o corpo morrer, faz com que minha alma alcance a glória do paraíso.
<i>Amen. In sempiterna saecula.</i>	Amém. Pelos séculos dos séculos

Tabela 3: canto gregoriano *Stabat Mater* em Latim e Português

2.2.4. Adóro te Devóte

O último tema gregoriano, utilizado no quarto andamento “*Resurrection*”, faz parte dia de Páscoa em que se comemora a ressurreição de Jesus Cristo.



Figura 7: canto gregoriano *Adóro te Devóte*

Latim	Português
<i>Adoro te devote, latens Deitas, Quæ sub his figuris vere latitas Tibi se cor meum totum subjicit Quia te contemplans totum deficit.</i>	Eu vos adoro devotamente, ó Divindade escondida, Que verdadeiramente oculta-se sob estas aparências, A Vós, meu coração submete-se todo por inteiro, Porque, vos contemplando, tudo desfalece.
<i>Visus, tactus, gustus in te fallitur, Sed auditu solo tuto creditur Credo quidquid dixit Dei Filius Nil hoc verbo veritatis verius.</i>	A vista, o tato, o gosto falham com relação a Vós Mas, somente em vos ouvir em tudo creio. Creio em tudo aquilo que disse o Filho de Deus, Nada mais verdadeiro que esta Palavra de Verdade.
<i>In cruce latebat sola Deitas, At hic latet simul et humanitas Ambo tamen credens atque confitens, Peto quod petivit latro paenitens.</i>	Na cruz, estava oculta somente a vossa Divindade, Mas aqui, oculta-se também a vossa Humanidade. Eu, contudo, crendo e professando ambas, Peço aquilo que pediu o ladrão arrependido.
<i>Plagas, sicut Thomas, non intueor Deus tamen meum te confiteor Fac me tibi semper magis credere,</i>	Não vejo, como Tomé, as vossas chagas Entretanto, vos confesso meu Senhor e meu Deus Faça que eu sempre creia mais em Vós,

<i>In te spem habere, te diligere.</i>	Em vós esperar e vos amar.
<i>O memoriale mortis Domini, Panis vivus vitam praestans homini, Praesta meae menti de te vivere, Et te illi semper dulce sapere.</i>	Ó memorial da morte do Senhor, Pão vivo que dá vida aos homens, Faça que minha alma viva de Vós, E que à ela seja sempre doce este saber.
<i>Pie pellicane Jesu Domine, Me immundum munda tuo sanguine, Cujus una stilla saluum facere Totum mundum quit ab omni scelere.</i>	Senhor Jesus, bondoso pelicano, Lava-me, eu que sou imundo, em teu sangue Pois que uma única gota faz salvar Todo o mundo e apagar todo pecado.
<i>Jesu, quem velatum nunc aspicio, Oro fiat illud quod tam sitio Ut te revelata cernens facie, Visu sim beatus tuae gloriae. Amem.</i>	Ó Jesus, que velado agora vejo Peço que se realize aquilo que tanto desejo Que eu veja claramente vossa face revelada Que eu seja feliz contemplando a vossa glória. Amem.

Tabela 4: canto gregoriano *Adóro te Devóte* em Latim e Português

2.3. Interligação dos conceitos litúrgicos com a concepção da obra

2.3.1. Le Monde dans l'attente du Sauveur

Como já referido anteriormente, o primeiro andamento é marcado fortemente pela irregular estrutura rítmica e pelos acordes dissonantes utilizados (ver exemplo 5 e 6), inferindo a ideia da expectativa e incerteza do povo perante o desejo que viesse o seu salvador, capaz de os libertar da opressão do cativo.

Para retratar esta ideia, e para além da estrutura rítmica irregular e de acordes dissonantes, Marcel Dupré insere neste andamento um elemento estilístico que se destaca fortemente no contexto musical e que se torna o *leit motiv* intervalar de referência para o desenvolvimento da obra, que é o intervalo de quinta perfeita (ver exemplo 4). O acorde sem a terceira, só com fundamental e quinta, induz ao “vazio”, sendo este elemento estilístico, utilizado como uma figura retórica para Dupré demonstrar que até então o mundo vivia num vazio, sem saber quem era o seu salvador. O tema gregoriano surge após um longo silêncio (ver exemplo 2), como que uma resposta á interrogação sobre quem seria a salvação do povo. Depois da apresentação do canto gregoriano a ideia musical desenrola-se segundo a ideia inicial, culminando com acordes longos, indicando a ideia narrativa que o Senhor está a chegar.

Todos os elementos utilizados por Dupré, têm como objectivo a caracterização do texto litúrgico evidenciados ao longo de toda esta sua obra. O compositor demonstra que, aquando da sua improvisação sobre o tema gregoriano “*Jesu Redemptor Omnium*”, tinha

um profundo conhecimento do canto, bem como do tempo litúrgico em que ele se integra, conseguindo traduzir musicalmente a ideia da expectativa, incerteza e vazio, próprios do tempo litúrgico, segundo a sua linguagem e estética musical.

2.3.2. Nativité

No segundo andamento encontramos um tema gregoriano próprio do tempo de Natal. A ideia musical baseada nos textos litúrgicos é de transmitir serenidade e ternura num ambiente bucólico representado pela estrutura ternária da pastoral. A primeira secção alude à Sagrada Família, que adora o nascimento do Salvador do mundo. Para a construção dessa ideia musical, Dupré utiliza um tema melódico acompanhado (ver exemplo 9). A segunda secção pretende retratar os pastores que ao ver a estrela do oriente, e depois de terem sido avisados do nascimento do Salvador, caminham até à presença da Sagrada Família. Depois é apresentado o tema gregoriano “*Adeste Fideles*” que surge no pedal (ver exemplo 13). O texto do tema gregoriano convida todos os povos a virem adorar o menino, que é o Salvador do Mundo, a Belém. Como já mencionado anteriormente, na última secção aparece o tema gregoriano em cânon entre o pedal e o soprano, terminando numa prolongada sucessão de acordes com ritmo sincopado. A ideia musical e o texto litúrgico estão em perfeita harmonia.

2.3.3. Crucifixion

O terceiro andamento tem um elemento estilístico muito importante que é um “ostinato” (ver exemplo 15) que se encontra no pedal, sobre o qual se vai construir toda a ideia musical. Esta primeira secção retrata o caminho percorrido por Jesus até ao Calvário. O ritmo sincopado utilizado por Dupré espelha fielmente a ideia do caminhar pesado e cambaleante de Jesus, que carrega consigo a cruz às costas. Este percurso musical, descrito pelo compositor, retrata de uma forma bastante descritiva o peso, a dor e a dificuldade com que Cristo vai caminhando até alcançar o cimo do monte Calvário. Depois de uma série de acordes dissonantes alternados por pausas, momento este que retrata de uma forma evidente as cinco chagas de Cristo suspenso na cruz. Todo este momento de dor e sofrimento, ilustrado musicalmente de forma tão clara, termina com a nota musical dó,

executada no pedal (apenas com os registo de 32' e 16'), limite mais grave possível do órgão. Dupré marca musicalmente o momento da morte de Jesus, demonstrando tecnicamente os limites sonoros do instrumento, ligando-o ao mesmo tempo com a indicação de andamento descritivo e expressivo. A secção final do andamento onde é apresentado o tema gregoriano “*Stabat Mater*” (ver ponto 3.2.3), o contra-tema tem o ritmo em forma de “*suspiratio*”, retratando o choro de Maria Mãe de Jesus.

Mais uma vez, neste andamento, fica evidenciado a profunda ligação entre texto litúrgico e ideia musical, idealizada por Marcel Dupré.

2.3.4. Resurrection

No último andamento o tema gregoriano “*Adoro te Devôte*”, canto próprio do tempo litúrgico da Páscoa, surge desde o início no pedal em notas longas. O diálogo com o tema gregoriano faz-se através de um contra-tema que aparece inicialmente apenas numa voz, à qual progressivamente se vai acrescentando mais vozes (ver exemplo 23).

Segundo os textos bíblicos, na manhã do dia de Páscoa uma das mulheres que era próxima de Jesus, foi visitar o sepulcro. Este momento é descrito originalmente por Dupré de forma serena, através dos elementos musicais já referidos. Toda esta secção se desenrola em aumentação gradual da textura musical, onde surge o tema fraccionado, ilustrando dessa forma a angústia sentida pela mulher, julgando que o seu Senhor, Jesus Cristo, teria sido levado do sepulcro por alguém. Esta tensão revelada nos textos bíblicos, e descrita musicalmente por Dupré, culmina numa forma musical *tocata*, que descreve o triunfo da vida sobre a morte, na ressurreição de Jesus Cristo. Nesta secção final o tema gregoriano aparece em forma de “*cánon*” reforçando a ideia da vitória da vida sobre a morte, terminando com acordes densos na sua textura, percorrendo, desde a parte mais grave do teclado, até à parte aguda, apresentando também uma série de acordes “*politonais*”, terminando a peça no acorde perfeito de Ré maior, expressando desta forma Dupré, que Cristo é o filho de Deus que fez o céu e a terra, o verdadeiro Salvador do mundo, Senhor de todos os povos.

CAPÍTULO IV – Fontes Fonográficas

1. Registos fonográficos da *Symphonie-Passion*

A *Symphonie-Passion* op. 23 de Marcel Dupré foi gravada integralmente pelos organistas: Clarence Watters em 1953, Pierre Cochereau em 1975, John Walker em 1985, Jean Paul Imbert em 1990, David Briggs em 1993, Bruno Mathieu em 1995, Christian Larsen em 1995, Kalevi Kiviniemi em 1996, Philippe Delacour em 1997 e 1998, John Scott em 1998, Torvald Torén em 1998, Stefan Engels em 1999, Jeremy Filsell em 1999, Glenn Kime em 1999, Bem van Osten em 2000, Jean Christophe Geiser em 2004, Peter Richard Conte em 2005 e James Biery em 2006.

Existem outras gravações em que apenas apresentam um dos andamentos como por exemplo do organista Robert Triplett em 1990, por Marsha Heather Long em 1995, por Marilyn Keiser em 1997 e por Daniel Roth em 2000.

A gravação integral mais antiga é realizada por Clarence Watters em 1953 e a mais recente pelo organista James Biery em 2006, sendo que maior parte das gravações realizadas são da década de noventa do século XX. Encontra-se ainda uma gravação, de 1995, do próprio Marcel Dupré a tocar o terceiro andamento da *Symphonie-Passion*, a *Crucifixion*. Esta gravação embora não seja analisada comparativamente, teve uma relevante importância para a compreensão da interpretação do próprio compositor. Das gravações mencionadas só as de Bem van Osten, Bruno Mathieu, Philippe Delacour e Pierre Cochereau, foram executadas em órgãos Cavaillé-Coll: das igrejas de Saint Ouen de Rouen, L' Eglise Saint-Antoine des Quinze-Vingt, Notre-Dame de Metz e Notre-Dame des Paris, respectivamente.

Considerando a obra no seu todo e, para a escolha das fontes fonográficas, dentro de um vasto leque de gravações, foram seleccionadas duas gravações para uma análise comparativa: uma pelo organista Clarence E. Watters e uma outra por Ben van Oosten. As razões pelas quais seleccionei estas duas gravações foram: a escolha de uma gravação com interpretação o mais próxima possível, do que seriam as ideias de Marcel Dupré e a outra por se distinguir bastante da interpretação da primeira e contraste de registações, contribuindo estas duas gravações bastante para a construção da minha própria interpretação, dado que me permitiu optar de forma analítica e fundamentada as minhas opções interpretativas e não de uma forma intuitiva, como é frequente no acto

performativo. A gravação do terceiro andamento da *Symphonie-Passion* pelo próprio compositor também foi importantíssimo, porque através da mesma foi possível perceber a ideia original do compositor, nesse andamento da obra e compreender auditivamente a relação dos conceitos litúrgicos e aplicação na sua interpretação.

1.1. Clarence E. Watters

Clarence E. Watters (1902-1986) foi organista, compositor e professor Americano, tendo sido um dos pupilos¹⁶ de Marcel Dupré, ao qual se atribui a primeira gravação comercial da *Symphonie-Passion*, realizada em 1953 no órgão Aeolian Skinner da Trinity College Chapel em Hartford, fundada em 1823, de arquitectura gótica¹⁷ A gravação foi realizada no órgão da Capela da Santíssima Trindade da Universidade de Hartford, nos Estados Unidos, que foi construído em 1932 pelo organeiro Aeolian Skinner, e é composto por quatro teclados e pedaleira¹⁸, segundo a composição indicada no quadro seguinte.

<i>Great</i>	<i>Swell</i>	<i>Choir</i>	<i>Solo</i>	<i>Pedal</i>
16' Diapason	16' Bourdon	16' Spitzflöte	8' Orchestral Flute	32' Contra Bass
8' First Diapason	8' Geigen Diapason	8' Spitzflöte	8' Gamba	16' Principal
8' Second Diapason	8' Rohrflöte	8' Concert Flute	8' Gamba Celeste	16' Diapason
8' Third Diapason	8' Salicional	8' Dulciana	4' Concert Flute	16' Bourdon
8' Principal Flute	8' Voix Celeste	8' Unda Maris	8' Tuba Mirabilis	16' Echo Lieblich
8' Erzähler	8' Echo Gamba	4' Flauto d'Amore	8' English Horn	16' Spitzflöte
5 1/3' Quint	8' Echo Gamba Celeste	4' Gemshorn	8' French Horn	8' Octave
4' Octave	4' Geigen Octave	2 2/3' Nasard	Tremolo	8' Gedeckt
4' Harmonic Flute	4' Flute Triangulaire	2' Piccolo	Sub	8' Still Gedeckt
2 2/3' Twelfth	2' Fifteenth	IV Sesquialtera	Super	32' Bombarde
2' Fifteenth	V Plein Jeu	8' Trumpet		16' Trombone
V Harmonics	III Carillon	8' Clarinet		16' Waldhorn
8' Tromba	16' Waldhorn	Tremolo		8' Tromba
4' Clarion	8' Trumpet	Sub		
Chimes	8' Oboe	Super		
	8' Vox Humana			
	4' Clarion			
	Tremolo			
	Sub			
	Super			

Quadro 7: composição do órgão de tubos da Capela da Santíssima Trindade em Hartford

¹⁶ <http://www.dolmetsch.com/cdefsw.htm> (acedido a 13 de Agosto de 2011)

¹⁷ Para informação mais aprofundada sobre a capela: Trinity College Chapel: The Essence of Gothic Revival Architecture in Hartford, de Jenabeth Rush, disponível em <http://www2.sjc.edu/PDF/studentresearch/rush.pdf>; e http://en.wikipedia.org/wiki/Trinity_College,_Hartford (acedidos em 17 de Agosto de 2011)

¹⁸ <http://aeolian-skinner.110mb.com/> (acedido a 20 de Agosto de 2011)

1.2. Ben van Oosten

Ben van Oosten nasceu em 1955, na cidade de The Hague, Holanda. Estudou órgão e piano no Sweelinck Conservatory, em Amesterdão e posteriormente em Paris com André Isoir e Daniel Roth. Oosten é reconhecido internacionalmente pelas suas interpretações da literatura da música romântica francesa¹⁹. A gravação da *Symphonie-Passion* foi realizada no ano de 2000, no órgão Cavaillé-Coll construído em 1890, da basílica de St. Ouen, Rouen (França), pela editora MD&G Records. É um grande órgão romântico composto por quatro teclados e pedal, com 64 registros²⁰.

A basílica de St. Ouen, em Rouen é uma igreja católica de arquitectura gótica que foi originalmente construída como uma Abadia Beneditina em 1318. A igreja cuja construção foi concluída entre 1846 e 1851.

Grand Orgue	Positif	Récit Expressif	Bombarde	Pedal
16' Montre 16' Bourdon 16' Violon-basse 8' Montre 8' Diapason 8' Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Salicional 4' Prestant 8' Trompette (Chamade) 4' Clairon (Chamade)	8' Montre 8' Bourdon 8' Gambe 8' Unda maris 4' Dulciane 4' Flûte douce 2' Doublette 2 Plein-Jeu 5 rangs 16' Cor anglais 8' Trompette 8' Cromorne 4' Clairon	16' Quintaton 16' Corno dolce 8' Diapason 8' Cor de Nuit 8' Flûte traversière 8' Viole de Gambe 8' Voix Céleste 8' Voix Eolienne 4' Flûte octaviante 4' Viole d'amour Quinte 2 2/3 2' Octavin Carillon 1-3 rangs Cornet 5 rangs (c1) 16' Tuba Magna 16 8' Trompette harmonique 8' Clarinette 8' Basson-Hautbois 8' Voix Humaine 4' Clairon harmonique	8' Grosse Flûte 4' Flûte 2' Doublette Fourniture 5 rangs Cornet 5 rangs (c1) 16' Bombarde 16' Contre-Basson 8' Trompette 4' Clairon	32' Sousbasse 16' Contre-basse 16' Sousbasse 8' Basse 8' Violoncelle 8' Bourdon 4' Flûte 32' Contre-bombarde 16' Bombarde 16' Basson 8' Trompette 4' Clairon
Pedais de combinação				
Tirasse G.O.; Tirasse Pos.; Tirasse Réc.; Anches Péd.; Anches Bomb.; Anches G.O.; Anches Pos.; Anches Réc.; Octaves graves G.O.; Octaves graves G.O.+Réc.; Octaves graves Réc.; Octaves aiguës Réc.; Trémolo Réc. Cop. Réc. + Pos.; Cop. Réc. + Bomb.; Expression Réc.; Appel G.O.; Cop. G.O. + Pos.; Cop. G.O. + Réc.; Cop. G.O. + Bomb.				

Quadro 8: composição do órgão de tubos da Igreja de St. Ouen

¹⁹ Cf: <http://www.mdg.de/artists/oosten.htm> (acedido a 9 de Agosto de 2011).

²⁰ Cf: <http://twomusic.home.xs4all.nl/concerts/rouen/index.html> (acedido a 16 de Agosto de 2011)

2. Análise comparativa holística

Clarence E. Watters foi aluno de Marcel Dupré podendo-se inferir que, a sua gravação da *Symphonie-Passion* é a mais próxima (temporalmente) da interpretação e concepção original do compositor e professor. A registação está feita segundo as indicações na partitura e verifica-se que Clarence não utiliza muito a agógica dando mais importância ao carácter sequencial rítmico da obra. No entanto, é interessante de referir que o organista Watters não encara as indicações de andamento como uma imposição do compositor, mas como um ponto de partitura para a sua interpretação.

A gravação da *Symphonie-Passion* realizada por Ben van Oosten revela no seu todo uma grande liberdade não só no andamento mas também na agógica e até registação. Por exemplo, logo no primeiro andamento, Oosten não segue as indicações de registação de Dupré, ao utilizar registos de “palhetas” juntamente com o “fundos” do órgão. O andamento para Bem van Oosten é encarado como um meio de expressividade, e não como um rigor rítmico exacerbado. No segundo e terceiro andamentos o organista segue o princípio das indicações de registação, mencionadas por Dupré mas, tal como no primeiro andamento, a agógica é um factor importante para a sua interpretação. Aquando do tema “Stabat Mater”, Oosten não segue a indicação de registação do compositor, ao utilizar um registo de “palheta” no contra-tema em “*suspiratio*”.

3. Interpretação da obra - Tempo / Duração





Symphonie-Passion	Indicação metronómica (Marcel Dupré)	Duração de execução (Clarence Watters)	Duração de execução (van Osten)
<i>Le Monde dans l'attente du Saveur</i>	140 = 	6,40'	8,04'
<i>Nativité</i>	104 = 	9,13'	8,50'
<i>Crucifixion</i>	56 = 	7,46'	9,52'
<i>Resurrection</i>	96 = 	6,12'	6,17'

Tabela 5: comparação dos tempos de execução dos intérpretes Watters e Osten

Da análise da tabela anterior permite reafirmar a distinta interpretação da obra *Symphonie-Passion* entre os dois organistas: Clarence Watters e Bem van Osten. Eventualmente relação com os órgãos e possibilidades apresentadas a cada intérprete mediante o órgão que dispunham influenciou a sua interpretação.

Fica assim realçado que o aspecto da interpretação organística depende sempre vários factores como o espaço em si, as características do próprio órgão, o comportamento acústico do espaço, e a relação espaço-órgão-acústica. A execução da mesma obra em espaços e instrumentos diferentes, exige sempre uma necessária adaptação dos registos sonoros bem como dos andamentos metronómicos utilizados, para a obra na sua essência seja sempre entendida da melhor forma pelo ouvinte.

CAPÍTULO V – Performance

A conclusão deste trabalho sob a forma de uma gravação realizada no dia 25 de Outubro e a *performance* a realizar no dia da defesa da presente dissertação, ambas na Igreja da Lapa no Porto, pretende expor os elementos obtidos através da investigação realizada, justificando o objectivo inicial deste trabalho de contribuir para uma interpretação mais fundamentada, baseada nos elementos fulcrais em cada um dos andamentos e no seu todo, desta obra.

Pelo facto de a obra *Symphonie-Passion* ter uma duração aproximada de trinta e cinco minutos, na performance foram executadas quatro corais do livro “79 Chorals” de Marcel Dupré, para que a execução total da performance tenha a duração aproximada de um concerto. Os corais escolhidos são: *Maintenant que vient le Sauveur des Païens* (nº 59), *Le jour qui est plein de joie* (nº 29), *Christ était sur la Croix* (nº 16) e *Aujourd’ hui triomphe le Fils de Dieu* (nº 34). A escolha destes quatro corais foi fundamentada em dois critérios: serem do mesmo autor e, a temática ser igual na correspondência com cada um dos quatros andamentos da *Symphonie-Passion*.

Para a execução da minha performance escolhi o grande órgão de tubos da Igreja da Lapa, porque é um dos poucos órgãos em Portugal que se apropria à performance deste repertório e, porque sou organista, na referida igreja, desde o ano de 2005.

1. Órgão de tubos da Igreja da Lapa (Porto)

O Grande Órgão de tubos da Igreja da Lapa é um dos mais importantes órgãos modernos existentes em Portugal e na Península Ibérica. Foi construído, em 1995, pelo organeiro alemão Georg Jann segundo o ideal do órgão romântico (sinfónico). É um órgão de grandes dimensões, composto por quatro teclados e pedaleira, com um total de 4307 tubos e um carrilhão com 42 sinos. O tubo de maior altura mede 10,12 metros de altura (tubo de madeira), e o menor mede 9 milímetros (tubo de metal).

No quadro abaixo estão especificados a disposição dos registos, altura e respectiva numeração para referência e indicação na parte descritiva da opção dos regregistos seleccionados na interpretação.

SECÇÕES	REGISTOS	ALTURA	NÚMERO
I Manual	Praestant	16'	32
Grande-órgão	Principal	8'	33
	Flûte harmonique	8'	34
C - a''' (58 notas)	Copula	8'	23
	Gambe	8'	24
	Octave	4'	35
	Flûte	4'	25
	Quinte	2 2/3'	26
	Doublette	2'	27
	Kornet 5 f		28
	Mixtura major 4 f ²¹		36
	Mixtura minor 3 f		37
	Trompete	16'	39
	Trompete	8'	29
II Manual	Principal	8'	41
Positivo	Rohrflöte	8'	48
	Salicional	8'	49
C - a''' (58 notas)	Octave	4'	42
	Blockflöte	4'	50
	Sesquialtera 2 f		52
	Superoctave	2'	43
	Flautino	2'	51
	Piccolo	1'	44
	Scharff 4 f		45
	Dulcian	16'	53
	Cromorne	8'	46
	Glockenspiel		40
	Tremulant		54
III Manual	Bourdon	16'	64
Expressivo	Soloprincipal	8'	56
	Doppelflote	8'	72
C - a''' (58 notas)	Rohrpfeife	8'	65
	Aeoline	8'	73
	Unda maris	8'	74
	Octave	4'	57
	Flûte travers.	4'	66
	Viola	4'	75
	Nazard	2 2/3'	58
	Waldflote	2'	67
	Tierce	1 3/5'	69
	Larigot	1 1/3'	69
	Harmonia aetheria 4- 6 f		59
	Fagott	16'	60
	Trompete harmonique	8'	61
	Hautbois	8'	62
	Vox humana	8'	70
	Clairon	4'	63
	Tremulant		71
IV Manual	Trombeta magna	16'	1
	Trombeta real	8'	2
	Trombeta quinta	5 1/3'	3

²¹ “f” significa fila. Por exemplo: Mistura Major 4f significa que é uma mistura de 4 filas.

Registos em chamada	Trombeta alta	4'	4
C - a''' (58 notas)			
Pedal	Violonbass	32'	5
	Principalbass	16'	14
C - g' (32 notas)	Violonbass	16'	6
	Subbass	16'	7
	Octavbass	8'	15
	Cello	8'	9
	Bourdon	8'	8
	Hohlflöte	4'	16
	Bauernflöte	2'	17
	Hintersatz 5 f		18
	Bombarde	32'	10
	Posaune	16'	19
	Trompete	8'	11
	Zinke	4'	20
Acoplamentos			
II / I			30
III / I			39
IV / I			31
III / II			47
IV / II			55
Sub III / III			76
Sub III / I			77
I / P			12
II / P			21
III / P			13
IV / P			22

Tabela 6: composição do órgão de tubos da Igreja da Lapa

O Terceiro manual, com o nome de expressivo, tem um pedal que controla o abrir e fechar de umas persianas, influenciando o resultado sonoro na dinâmica de piano ou mais forte, consoante as persianas estão fechadas ou abertas. Uma outra característica fundamental para a execução da *Symphonie-Passion* neste órgão, é o facto de o mesmo permitir memorizar combinações de registação, possibilitando mudanças muito rápidas de dinâmicas, exigidas na obra. Sem esta possibilidade seria praticamente impossível conseguir executar-se a obra sem demoradas quebras na performance para se trocar de registação manualmente ou não limitando a variedade de contrastes tímbricos da respectiva registação.

2. Problemática da registação nesta obra e adaptação ao local onde será efectuada a performance

Um dos principais obstáculos da arte performativa para um organista é o facto de este se confrontar sempre com adaptação a diferentes órgãos, na sua concepção. O organista não faz o concerto no seu órgão de tubos, mas tem que se adaptar sempre ao órgão onde realiza cada performance. Não obstante esta dificuldade, o espaço envolvente onde se encontra o órgão de tubos também influencia de forma decisiva a interpretação do organista. Consequentemente, a mesma peça tocada em dois locais diferentes, pode ter de ser interpretada de forma diametralmente oposta consoante o instrumento e respectivo espaço. Acresce-se a estas dificuldades a questão da registação. Quando o compositor indica expressamente a registação na partitura, com que idealizou a execução da obra, cabe ainda ao intérprete a escolha dos registos a utilizar segundo dois tipos diferentes de critérios: a tentativa de respeitar a ideia sonora do compositor, adaptando a paleta sonora do órgão, onde se realiza a performance, à do compositor; e/ou, dentro das possibilidades sonoras do órgão em questão, registar segundo a sua interpretação ou concepção pessoal, dispensando as indicações do compositor.

A minha opção foi a de tentar respeitar a ideia sonora, em cada um dos andamentos, de Marcel Dupré. Apesar de ser este o objectivo, contudo, é importante referir que o órgão de tubos da Igreja da Lapa, no Porto, não tem todos os registos correspondentes aos que Dupré indica na partitura (por exemplo a *Dulciane 8'*, *Quintaton 16'*, *Basson 16'*). Neste caso, a opção escolhida foi a de seleccionar os registos que mais se aproximam das características sonoras dos registos indicados pelo compositor.

3. Proposta de registação

3.1. Le Monde dans l'attente du Saveur

Compasso	Registação (nº do registo)
c. 1	6,7,8,9,13,14,15,23,24,30,33,39,41,47,48,49,56,65,72,73
cc. 13	+12
cc. 52	+61,+62,+63
cc. 55	Igual à registação do cc. 13
cc. 61	Igual à registação do cc. 52
cc. 69	+25,+35,+42,+50,+57,+66

cc. 70	+16,+26,+27,+43,+51,+59,+67
cc. 71	+11,+17,+36,+52
cc. 72	+19,+28,+45,+46,+58,+68,+69
cc. 78	só 21,48,62
cc. 87	-21,+13
cc. 98	+7
cc. 103	+23,+34,+35,+41,+49
cc. 116	+6,+8,+9,+12,+14,+15,+24,+30,+39,-34,+47,+56,-62,+65,+72,+73
cc. 129	+5
cc. 156	+61,+62,+63
cc. 161	+25,+35,+42,+50,+57,+66
cc. 162	+16,+26,+27,+43,+51,+59,+67
cc. 163	-5,+17,+36,+52
cc. 164	+19,+28,+45,+46,+58,+68,+69
cc. 171	Igual ao cc. 69, -12,-13,+25,+35,+42,+50,+57,+66
cc. 199	+13
cc. 208	+21
cc. 215	+12
cc. 217	+16,+26,+27,+43,+51,+59,+67
cc. 219	+11,+36,+37,+52,+58,+68,+69
cc. 220	+10,+17,+19,+28,+29,+45,+46
cc. 241	+18,+20,+53,+60
cc. 243	+5,+32,+64
cc. 245	Igual ao cc.241
cc. 247	Igual ao cc.243

Tabela 7: registação escolhida para o I andamento

No primeiro andamento as indicações do compositor foram respeitadas, com exceção de um momento, que passo a mencionar e justificar a minha opção. Na entrada do tema *Jesu Redemptor Omnium* (Dupré 1924, I, c. 78), no compasso setenta e oito, Marcel Dupré indica a registação de *Haubois* para o *Recit* (ou expressivo), *Dulciane* para o Positivo e Pedal acoplado ao Positivo. A questão da registação neste sítio coloca-se no registo de *Dulciane*, porque no grande órgão da Lapa este registo corresponde a uma palheta de 16'. Ora, não seria muito coerente a nível sonoro que o tema que é apresentado com o registo de *Hautbois*, que também de palheta, ficasse sobreposto sonoramente pelo registo que acompanha a melodia.

Assim sendo, tomei a opção de, em vez da *Dulciane*, colocar o *Rohrflöte* que é um registo sonoro mais suave.

3.2. Nativité

Compasso	Registação (nº do registo)
cc. 1	7,8,34,48,62
cc. 42	-48,+49,-62,+64,+65,+73
cc. 44	+50
cc. 58	+21,+30,+39,+47,+48,-50,+72
cc. 91	+13,-21,-30,-34,-39,-48,-49,-64,-72,-73,+74
cc. 95	-7,-8,+9,-13,+23,-65
cc. 111	+7,-23,+34
cc. 123	+23,+64
cc. 143	-23,-34,-47,-64,+65,-74
cc. 147	Igual ao cc. 111

Tabela 8: registação escolhida para o II andamento

No segundo andamento as indicações do compositor foram respeitadas, não havendo necessidade de adaptações.

3.3. Crucifixion

Compasso	Registação (nº do registo)
cc. 1	5,6,14,62,64
cc. 12	+21,+47,+48,-64,+65,+72
cc. 20	+25,+30,+32,-47,+61,+62,+64,-65,-72
cc. 30	+13,-21,+23,+34,+49,-61
cc. 39	-13,-16,+21,+61
cc. 48	+13,+24,+33,+35,+39,+41,+42,56,+63,+65,+66,+72,+73
cc. 58	+7,+11,-13,+15,+19,-21,+46,+53,
cc. 66	+10,+29,+38,+56,+57,+65,+66,+72,+73
cc. 68	+59,+67
cc. 73	Igual ao cc. 66
cc. 76	Tutti, -1,-2,-3,-4,-22
cc. 84	só 5,6,7,8,9,13,14,15,16,56,57,62,64,65,66,72,73,75
cc. 85	-16,-57,-66
cc. 85	-14,-56
cc. 86	-7,-9,-15,-73
cc. 87	-65,-72
cc. 88	-8,-13,+48,-62,-64,+73,-75

Tabela 9: registação escolhida para o III andamento

De igual forma, as indicações do compositor foram respeitadas neste andamento, com excepção do compasso doze, em que o compositor tem indicado para o Positivo os registos de *Fonds*, que significa colocar todos os resgistos de 8' do órgão, nesta secção. Por opção pessoal, fundamentado no equilíbrio sonoro (dinâmica de *piano*), optei pelos registos de flauta de 8' do Positivo e Expressivo que são mais suaves.

Neste andamento foi igualmente necessário proceder a uma troca de teclados visto que o órgão da Lapa não tem registo de 16' no Positivo. Assim executei como os registos do Grande órgão (primeiro teclado) como se fosse o Positivo (segundo teclado).

Num outro momento, no compasso sessenta e oito, Dupré tem indicação na partitura para se executar a parte superior (mão direita) uma oitava acima do que está escrito. A extensão do órgão não permite realizar essa passagem ao teclado. Para se ultrapassar esta questão técnica utilizei os registos de *Harmonia aetheria 4- 6 f* e *Waldflöte 2'* que no contexto sonoro desta passagem fica a soar uma oitava acima, conforme a ideia do compositor.



Exemplo 31: Symphonie-Passion, Crucifixion, cc.68-69

3.4. Résurrection

Compasso	Registação (nº do registo)
cc. 1	7,8,14,15,23,24,30,33,39,47,48,49,56,65,72
cc. 27	+6
cc. 67	+9
cc. 89	+13,+41,+61,-63
cc. 125	+12,+25,+35,+42,+50,+57,+66
cc. 140	+16,+27,+43,+51,+59,+67
cc. 144	+11,-13,+19,+20,+29,+45
cc. 192	+32,+38,+64
cc. 197	+10
cc. 215	Tutti, -1,-2,-3,-4,-5,-10,-22,-32,-38,+51,-53,-60,+62,-64,+73,+75,-76,-77
cc. 230	Igual ao cc. 197
cc. 237	Igual ao cc. 215

Tabela 10: registação escolhida para o IV andamento

No último andamento as indicações do compositor foram respeitadas, havendo necessidade de adaptação só na parte final da obra. No compasso duzentos e quinze, Dupré tem indicação na partitura para se executar tudo uma oitava acima do que está escrito. Para se ultrapassar esta questão técnica acrescentei os registros de 16' e realizei o que está escrito uma oitava abaixo, resultando no plano sonoro ao que está escrito na partitura (ver exemplo 5 e 6).

CONCLUSÃO

No âmbito desta investigação para o presente Documento de Apoio ao Projecto, os diferentes campos de pesquisa e análise contribuíram para uma visão mais bem informada da obra *Symphonie-Passion*.

Assim, numa primeira fase sobre uma contextualização da vida, formação e estudo da biografia do compositor e intérprete, pude chegar a conclusões relativamente à influência litúrgica na construção da sua personalidade como músico. A análise da sua formação académica, bem como dos contextos em que cresceu como músico, foram igualmente importantes no sentido de melhor perceber as variáveis que contribuíram para a criação da *Symphonie-Passion*. A análise da sua obra musical e didáctica ajudaram a perceber o alcance do seu vasto conhecimento teórico-prático que se reflectiu na performance como compositor, intérprete e improvisador.

Numa segunda fase a investigação no campo das publicações e estudos sobre o autor e respectiva obra foi uma parte importante do trabalho. Este trabalho permitiu ao mesmo tempo perceber melhor a importância de Marcel Dupré no contexto organístico mundial dos finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, e ajudou a uma melhor compreensão da arte de improvisar de Dupré, nomeadamente a *Symphonie-Passion* que foi o objecto de estudo deste trabalho. Uma outra parte importante do trabalho foi a de perceber a influência que a evolução da arte da organaria teve, concretamente, em Marcel Dupré enquanto intérprete, compositor e, essencialmente, como grande improvisador. De facto, conclui-se que a evolução da arte de interpretar e criar encontram-se sempre muito dependes da evolução da estética musical, neste caso da própria evolução dos órgãos de tubos. Neste campo Cavaillé-Coll teve um papel importantíssimo na história da organaria e em especial na pessoa de Marcel Dupré e repercussão musical enquanto compositor, intérprete e improvisador.

Depois da fase inicial de recolha e análise de informação sobre este compositor, obras e, especialmente, sobre a *Symphonie-Passion*, pude encontrar uma base mais consciente e bem fundamentado para a co-relação entre os elementos estruturais da obra e o canto gregoriano de cada um dos andamentos da obra. A interrelação e correspondência da investigação na área litúrgica (canto gregoriano) foi decisiva para o encaminhar deste trabalho, porque foi este o ponto fulcral de toda a minha motivação intrínseca para a sua

realização. Enquanto organista litúrgico e concertista, naturalmente fiquei intrigado, algo perplexo até, quando tomei consciência do contexto da criação da obra. A arte de improvisar é muito difícil, muito mais fazê-lo do ponto de vista formal aliado à componente de representação espiritual ao mesmo tempo. Marcel Dupré era uma personagem com uma capacidade fora do vulgar, e consegue espelha-la na *Symphonie-Passion*, colocando em evidência os aspectos litúrgicos na origem da criação da obra e os aspectos formais e estruturais de uma criação musical, envolvendo-os de uma forma eminentemente descritiva.

Na recolha de fontes fonográficas com o intuito de ajudar-me a uma interiorização pessoal da obra, a recolha e o cruzamento de informação permitiu que o meu campo de informação aumentasse significativamente, contribuindo para o fundamentar das minhas próprias opções interpretativas.

Ao longo do trabalho de investigação fui conceptualizando de forma mais estruturada e fundamentada a obra, com consequentes benefícios para a minha interpretação. Apesar de tudo o trabalho aqui desenvolvido não está totalmente encerrado, lamentando, nomeadamente, não ter tido a oportunidade e tempo para um estudo mais aprofundado da relação entre a retórica e a simbologia musical utilizadas na *Symphonie-Passion* por Dupré, o que deixa em aberto um possível trabalho posterior. Neste contexto de trabalho era difícil aprofundar mais tanto pelo limite formal como temporal. Contudo, este trabalho permitiu também apontar várias soluções para os problemas identificados e que estão sempre presentes ao organista concertista. Apesar de tudo, creio poder afirmar que produzi um estudo que para além de ter cumprido os objectivos a que se propôs, revelou-se como o meio eficaz para transmitir conhecimentos, permitindo-me ainda trabalhar sobre uma área que muito me interessa do ponto de vista do meu desenvolvimento enquanto músico *performer*.

REFERÊNCIAS

Monografias

AUDSLEY, George Ashdown. *The Organ of Tewntieth Century*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2004.

CANTAGREL, Gilles. *Guide de la Musique D' Orgue*. Fayard. 1998.

CHAUMET, Bruno. *Marcel Dupré, Souvenirs*. Paris: Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré, 2006.

DELESTRE, Robert. *L'oeuvre de Marcel Dupré*. Paris: Éditions "Musique Sacrée", 1952.

DEMESSIEUX, Jeanne Demessieux. *L'art de Marcel Dupré– Études*. Paris, April 1950.

DUFOURCQ, Norbert. *Pequena História de Música*. Tradução de Maria Bárbara Palla e Carmo, e Carlos Aboím de Brito. Lisboa: Edições 70, 1994.

FALCINELI, Rolande. *Marcel Dupré, 1955: Quelques oeuvres*. Paris: Alphonse Leduc, 1955.

GAVOTY, Bernard. *Marcel Dupré - Les grands Interprètes*. Genève, Switzerland: Éditions René Kister, 1955.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

HENRIQUE, Luís. *Acústica musical*. Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Educação e Bolsas: Lisboa, 2ª ed. rev. e actual, 2007.

HENRIQUE, Luís L. *Instrumentos Musicais*. 5ª edição. Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

J. HUELS, Osm. *Canonical Opinion on the use of Latin in the Liturgy*. 1997.

MICHAELS, Ulrich. *Atlas de Música*. vol.2. Edição portuguesa: Gradiva publicações, Lda^a., 2007.

MURRAY, Michael. *French Masters of the Organ*. New Haven: Yale University Press, 1998.

MURRAY, Michael. *Marcel Dupré: The Work of a Master Organist*. Boston: Northeastern University Press, 1985.

RIEMANN, Hugo. *Manual del Organista*. Tradução da 5ª edição alemã por António Ribera y Maneja. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1929.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dicctionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Grove, 2001.

SMITH, Rollin. *Playing the organ works of César Franck - Complete Organ, No 1*. Pendragon Press, 1997.

STEED, Graham. *The Organ Works of Marcel Dupré*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1999.

Revistas e periódicos

B. *Marcel Dupré: The Man and His Music*. The Musical Times, Vol. 61, No. 934, pp. 814-816, 1920.

STEED, Graham (a). *Marcel Dupré at 85*. The Musical Times, Vol. 112, No. 1538, 1971.

STEED, Graham (b). *The Organ Works of Dupré*. Hillsdale, USA: Pendragon Press, 1999.

STEED, Graham (c). *Dupré's Passion Symphony*. The Musical Times, Vol. 107, No. 1483, 1966.

WILLS, Arthur. *Marcel Dupré*. The Musical Times, Vol. 112, No. 1541, 1971.

Estudos

CHO, Hyunjung. *An analytical study of Symphonie-Passion by Marcel Dupré*. University of Wisconsin: Madison, 2002.

DRIES, Daniel Michael. *Marcel Dupré . The culmination of the french symphonic organ tradition*. PhD thesis. Faculty of Creative Arts. University of Wollongong, 2005.

Discografia

BIERY, James. *Marcel Dupré – Symphonie-Passion* . Afka, 2006.

BRIGGS, David Briggs. *Great European Organs 16*. Priory Records UK, 1993.

CONTE, Peter Richard. *The Wanamaker Legacy*. Gothic Records, 2005.

DELACOUR, Philippe. *Marcel Dupré*. Fugatto, 1997.

ENGELS, Stefan. *Dupre: Works for Organ*. Naxos, 1999.

FILSELL, Jeremy. *Marcel Dupré: Complete Organ Works Vol. 4*. Guild, 1999.

GEISER, Jean-Christophe. *Widor: Symphonie Gothique Passion; Dupré: Symphonie-Passion*. Gallo, 2004.

IMBERT, Jean-Paul. *Symphonie Passion*. Studio SM, 1990.

KIME, Glenn. *Paris by the Bay*. Raven Records, 1999.

KIVINIEMI, Kalevi. *Chicago Concert*. Motette Records, 2000.

LARSEN, Christian. *Virtuoso Organ Music 2*. Point, 1995.

LONG, Marsha Heather. *Romantic French & German Organ Music*. Koch Int'l Classics, 1995.

MATHIEU, Bruno. *Marcel Durpré*. Adda, 1995.

ROTH, Daniel. *Selected Organ Works*. Motette Records, 1995.

SCOTT, John. *Organ Music by Marcel Dupré*. Hyperion Records Limited, London, 1998 (CD2).

TORÉN, Torvald. *Symphonie Passion Op 23*. Proprius Records, 1998.

TRIPLETT, Robert. *Dupre/Martin/Roger-Ducassee: Organ Work*. Centaur, 1990.

WALKER, John. *Symphonie / Passion*. Gothic, 1985.